

16

Pública crítica

María Ema Llorente

# La patria en fuga

Violencia, memoria  
y desaparecidos  
en la literatura mexicana actual



Universidad Autónoma  
del Estado de Morelos



# Pùblicacultura

---

A través de nuestras publicaciones se ofrece un canal de difusión para las investigaciones que se elaboran al interior de las universidades e instituciones de educación superior del país, partiendo de la convicción de que dicho quehacer intelectual se completa cuando se comparten sus resultados con la colectividad, al contribuir a que haya un intercambio de ideas que ayude a construir una sociedad madura, mediante una discusión informada.

Con la colección *Pública cultura* se presentan textos relacionados con los medios masivos de comunicación –principalmente visuales– y su apropiación, creación o recreación de las distintas “realidades” culturales, tanto históricas como actuales.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
Pública crítica 16  
ESTADO DE MORELOS

La patria en fuga  
Violencia, memoria  
y desaparecidos en la  
literatura mexicana actual



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



# La patria en fuga

## Violencia, memoria y desaparecidos en la literatura mexicana actual

María Ema Llorente



BONILLA  
ARTIGAS  
EDITORES



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Enma Llorente, María, autor

La patria en fuga. Violencia, memoria y desaparecidos en la literatura mexicana actual / María Enma Llorente. - - Primera edición. - - México : Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades : Bonilla Artigas Editores, 2020.

264 pp. - - (Pública crítica ; 16)

ISBN 978-607-8784-57-8 (UAEM)

ISBN 978-607-8838-03-5 (Bonilla Artigas Editores)

1. Violencia en la literatura
2. Desaparición de personas – México
3. Literatura mexicana – Siglo XXI
4. Narrativa documental

LCC PQ7122.V56

DC 860.9

Esta obra fue dictaminada por pares académicos bajo la modalidad doble ciego.

La idea de *La patria en fuga* está inspirada en el poema “¿Quo Vadis?” de Carmen Boulosa, perteneciente al libro *La patria insomne*.

Los derechos exclusivos de la edición quedan reservados para todos los países de habla hispana. Prohibida la reproducción parcial o total, por cualquier medio conocido o por conocerse, sin el consentimiento por escrito de los legítimos titulares de los derechos.

Primera edición, marzo de 2022

D.R. © 2022 Bonilla Distribución y Edición,  
S.A. de C.V., Hermenegildo Galeana 111  
Barrio del Niño Jesús, Tlalpan, 14080  
Ciudad de México  
editorial@bonillaartigaseditores.com.mx  
www.bonillaartigaseditores.com

ISBN: 978-607-8838-03-5

(Bonilla Distribución y Edición)

ISBN: 978-607-8784-57-8

(UAEM)

Cuidado de la edición:  
Bonilla Artigas Editores

D.R. © 2022 Universidad  
Autónoma  
del Estado de Morelos  
Av. Universidad 1001,  
Col. Chamilpa, 62209  
Cuernavaca, Morelos, México  
publicaciones@uaem.mx  
libros.uaem.mx

Diseño editorial:  
D.C.G. Saúl Marcos Castillejos

Diseño de portada:  
D.C.G. Jocelyn G. Medina

Impreso y hecho en México

# Contenido

Introducción .....	9
Reflexiones en torno al concepto de narcoliteratura .....	19
La literatura sobre el narcotráfico y las manifestaciones no narrativas. Más allá de la novela .....	33
La literatura documental. El pacto ambiguo y la docuficción.....	39
El mensaje de la violencia y la violencia como mensaje. Palabras y silencios .....	77
La construcción de la memoria. Agentes y narrativas de lo invisible. Funciones de la literatura documental.....	97
Mencionar lo ausente: referencias al hueco, el vacío y la desaparición .....	113
Formas de contar. La presencia de los desaparecidos.....	129
Apropiación, intervención y reescritura. La intertextualidad y la corrección de la historia .....	171
La escritura comunitaria. Resistencia, cohesión e identidad .....	189
Desapropiación y necroescritura. El cuerpo del texto y los cadáveres textuales. La escritura como contramonumento.....	201
Afectos y emociones en la literatura documental. De la pasión a la mirada serena .....	217
Conclusiones .....	245
Bibliografía.....	251



# Introducción

En los últimos años, desde la declaración de la “guerra al narcotráfico” hecha por el expresidente Felipe Calderón en 2006, la violencia en México ha aumentado de manera considerable, elevándose también el número de asesinatos, feminicidios y desapariciones<sup>1</sup> en el país. Esta violencia ha adquirido rasgos hi-

<sup>1</sup> El concepto de desaparecido es forense, definido por y para la esfera jurídica (Rubin, 2015: 20). El aspecto clave de este concepto reside en la ausencia de cuerpo pues, como señala Derrida, el desaparecido está definido precisamente por su no presencia (Derrida, 1994). Desde 2006 las desapariciones se consideran un crimen grave de lesa humanidad y una violación de los derechos humanos. A diferencia de los desaparecidos de países del Cono Sur, como Chile o Argentina –donde el término se refiere por lo general a crímenes cometidos por el Estado contra la comunidad pública–, en México el concepto se refiere en la actualidad a los desaparecidos por el narcotráfico, aludiendo tanto a aquellos cuerpos que no han sido encontrados, como a aquéllos que han desaparecido literalmente, mediante mecanismos de fragmentación, disolución o corrupción de los restos. Para algunos autores, sin embargo, entre los que se encuentran Ansttet (2017) y Mandolessi (2018), este concepto no sería aplicable al caso mexicano, según las siguientes consideraciones. Siguiendo el criterio de Anaya Muñoz, citado por Mandolessi, en el contexto de la guerra al narcotráfico en México no puede hablarse, en rigor, de “violación de los derechos humanos”, y por lo tanto de desaparecidos, por dos motivos: “Primero, una gran proporción de las víctimas de la violencia están presuntamente involucradas en actividades criminales y, por lo tanto, difícilmente pueden ser percibidas como individuos vulnerables o inocentes, dignos de solidaridad y protección por parte de los actores internacionales. Segundo, el régimen de derechos humanos se basa en el principio de responsabilidad del Estado. En este caso los perpetradores directos son actores no estatales, concretamente, organizaciones criminales, o actores no estatales que actúan en colusión con el Estado” (Mandolessi, 2018: 23). Además de esto, Mandolessi, siguiendo a Ansttet, alude a las divergencias que existen entre el caso argentino, origen del “desaparecido-ideal” (Gatti, 2017), y otros países como México y España, que impiden, según esta autora, que pueda usarse el mismo término para todos los casos. Entre estas divergencias se encuentran, por ejemplo, el carácter selectivo de las víctimas, elegidas intencionalmente por el Estado en el caso argentino, que se convierte en desaparición indiscriminada en los otros países; el número de desaparecidos en relación al número total de la población, que en el primer caso es relativamente pequeño comparado con el caso, por ejemplo, de México; y el tratamiento de los cadáveres, que en Argentina recibieron un riguroso y cuidadoso ocultamiento, a diferencia de lo que ocurre en México, donde los restos de los cuerpos aparecen en fosas comunes, e inclu-

perbólicos y excéntricos y se manifiesta de una manera que ha sido calificada como “barroca” (Diéguez, 2011: 78), que sirve o se utiliza, como ya ha sido advertido, como mecanismo de control social y de implantación del terror (Prieto, 2017: 3).<sup>2</sup>

Ante esta situación, y ante el silencio y la pasividad del Estado y los medios de comunicación, y junto a numerosas prácticas sociales, culturales y artísticas que están teniendo lugar en el país, una parte de la literatura que se está produciendo actualmente en México se ha enfocado en el tratamiento literario de este tema.<sup>3</sup> En obras de distintos autores, géneros y estilos han empezado a aparecer alusiones a este tipo de violencia y desapariciones, lo que ha provocado un aumento significativo de publicaciones dedicadas a este tema en los últimos quince años.

Como muestra de estas manifestaciones, existen en el panorama literario mexicano tanto textos o poemas aislados, como poemarios y obras completas, sin olvidar las numerosas antologías y compilaciones realizadas en torno a la violencia y los desaparecidos.

Entre estas publicaciones, y conformando lo que será el *corpus* de referencia de este trabajo, pueden mencionarse poemas como

---

so mostrados o exhibidos de manera espectacular (Mandolessi, 2018: 27). Como la misma autora indica, sólo el caso de los estudiantes de Ayotzinapa, ocurrido el 26 de septiembre de 2014, puede considerarse bajo la categoría de desaparición forzada (Mandolessi, 2018: 24). Sin ignorar las diferencias que existen entre el caso mexicano y los otros países mencionados, y a pesar de algunas de las variantes que se han propuesto, como “desaparecidos erróneos”, “muertos anónimos”, “cuerpos perdidos” o “desidentizados”, creo que el término desaparecido puede mantenerse y aplicarse también en este caso. Además de seguir en este aspecto la terminología que utilizan algunos organismos e informes oficiales, considero que, como señalan otros autores, y como se verá a lo largo de este trabajo, en relación con la violencia en México no siempre resulta posible distinguir con claridad las situaciones y las categorías a las que aluden las autoras mencionadas.

<sup>2</sup> La complicada situación actual del país ha sido calificada directamente como una “tragedia” por autores como David Huerta, quien la resume de la siguiente manera: “el gobierno es ineficiente y corrupto, de arriba abajo; los partidos políticos los son también y a ellos se debe la crisis permanente de la incipiente democracia; los criminales están aliados a gobernantes y partidos, y el triángulo mantiene al país en la zozobra constante” (2015: 85).

<sup>3</sup> Esta escritura está asociada, en muchos casos, a iniciativas y movimientos sociales de reivindicación, como, por ejemplo, el movimiento “Escritores por Juárez”, surgido en 2011 a raíz del asesinato de la activista Susana Chávez; o la reunión de poetas en el libro colectivo *43 poetas por Ayotzinapa*, del que se han organizado diversas lecturas públicas por organismos como Amnistía Internacional, entre otros.

“Los muertos” (2010), de María Rivera; “La reclamante” (2011), de Cristina Rivera Garza; y “Comarca de San Fernando” (2013), de Juana Adcock. El poema “Los muertos” es un texto extenso, escrito tras la invitación realizada a la autora a participar en la antología colectiva coordinada por Antonio Calera Grobet.<sup>4</sup> Se trata de una composición que simula el regreso de los muertos y los desaparecidos por causa de la violencia, que avanzan en forma de procesión o caravana hacia la capital del país. Mediante esta forma de rememoración, el texto realiza una enumeración de los desaparecidos, proporcionando detalles relativos a su nombre, edad, lugar y circunstancias de su desaparición. El poema fue recitado en el Zócalo de la Ciudad de México en 2011, con motivo de la llegada de la Primera Marcha Nacional organizada por el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (MPJD).

“La reclamante”, por su parte, incluido en la obra *Dolerse: textos desde un país herido*, recrea la respuesta que ofreció Luz María Dávila, madre de dos hijos asesinados, al discurso pronunciado por Felipe Calderón en el Centro de Convenciones de Ciudad Juárez en 2010. El poema utiliza o se apropia de las palabras textuales de Luz María Dávila y las combina con palabras del poeta Ramón López Velarde, de la periodista Sandra Rodríguez Nieto, que informó de los hechos, y de la propia autora, en una composición que da muestra del carácter polifónico e intertextual de muchas de estas composiciones y que establece, de alguna manera, la intención principal de muchos de estos textos, mediante la recreación de esta figura que da título al poema y la función que se le atribuye.

En la misma línea de los anteriores, “Comarca de San Fernando”, incluido en el poemario *Manca*, lleva el subtítulo “Poema plagiado del periódico”. Escrito con la forma de un monólogo dramático, el texto se enuncia desde la voz colectiva o plural de toda la comarca, que explica los cambios ocurridos en el lugar e insiste en la necesidad de dar cuenta de lo sucedido.

<sup>4</sup> El poema se publicó por primera vez en el libro colectivo *Los muertos* (Calera, 2010: 65-72). Después apareció en el suplemento “Laberinto” del diario *Milenio*, el 4 de diciembre del 2010. En el año 2011 la editorial Calygramma hizo una *plaque*tte con el poema y desde entonces se ha publicado en múltiples antologías, revistas y soportes.

A éstos puede añadirse también el poema en prosa “Las muchachas bailan”, de Mónica Nepote, incluido en *Hechos diversos* (2014), en el que la voz que habla en la composición pregunta de manera recurrente por el paradero de las múltiples mujeres desaparecidas en el país; así como el poema “Las muertas de Juárez” (2017), de Carlos Aguasaco,<sup>5</sup> que lleva por subtítulo la leyenda: “Poema compuesto con la lista real de los nombres de las víctimas de feminicidio reciente en Ciudad Juárez, México”, que adopta la forma de una extensa enumeración.

También es frecuente que el tema de la violencia y las desapariciones aparezca en secciones incluidas en libros más extensos. Es el caso, por ejemplo, de la sección “Me llamo cuerpo que no está”, de Cristina Rivera Garza, perteneciente a *La imaginación pública* (2015), dedicado igualmente a la desaparición de dos mujeres y a la búsqueda desesperada que lleva a cabo la persona que enuncia el poema. Con un estilo entrecortado y en ocasiones delirante, el texto recuerda la forma de escritura propia de los telegramas que parecen irse dirigiendo a estas dos mujeres en paradero desconocido. También podría incluirse en esta categoría el apartado *Diente de plomo*, del mencionado Carlos Aguasaco, publicado primero de manera independiente (2016), e incluido después en el poemario *Piedra del Guadalquivir* (2017). Se trata de una serie de poemas en prosa escritos, como se declara en la obra, como reacción a la narcoviolenca y los crímenes contra la mujer en México.

De manera más indirecta también se trata el tema de la violencia y los desaparecidos en el extenso poema “Suave Septiembre” (2011), de Gerardo Arana. Este texto, incluido en el libro *Bulgaria-Mexicalli*, superpone la situación de violencia vivida en los dos países mencionados en el título, haciéndolos, de alguna manera, intercambiables. En este marco, el poema “Suave Septiembre” es una fusión de los poemas “La suave Patria”, de Ramón López Velarde (México), y “Septiembre”, del Geo Milev (Bulgaria), y tiene una actitud claramente crítica y paródica.

En la misma línea de reescritura crítica puede situarse el poema “Di/sentimientos de la Nación” (2012), de Javier Raya. La composi-

<sup>5</sup> Carlos Aguasaco es un autor colombiano que se trasladó a México en los primeros años del siglo XX. Ha dedicado algunas de sus obras a la violencia y las desapariciones en este país.

ción, catalogable como poesía recitada, *spoken word* o *slam poetry*, es una revisión del discurso “Sentimientos de la Nación”, de José María Morelos, leído en 1813. En el título del poema puede apreciarse ya la idea de la reescritura o la corrección del texto original, en el juego de palabras que se establece mediante el prefijo y la inversión de significado que provoca, que sugiere la intención general de contraescritura y denuncia que predomina en todo el texto.

De forma más tangencial, el tema de la violencia también aparece en algunos fragmentos del libro *Álbum Iscariote* (2013), de Julián Herbert. Igual que en muchos de los otros casos, se trata de un texto híbrido que utiliza y combina distintos materiales –poemas, fotografías y dibujos de la Tira de la Peregrinación o Códice Prehispánico Boturini–, en un diálogo que conforma lo que puede verse tanto como un álbum familiar como musical, en el que no faltan las alusiones a la violencia, las desapariciones y los asesinatos.

Entre los poemarios y las obras que se dedican por completo a este tema, hay que destacar especialmente la obra *Antígona* González, de Sara Uribe, una obra experimental o conceptual, con forma de largo monólogo dramático, que reescribe la obra clásica de Sófocles para tratar el tema de la búsqueda de los desaparecidos en México por causa del narcotráfico. La obra, publicada en su primera edición en 2012, fue escrita por encargo de la actriz Sandra Muñoz, tras el descubrimiento de una fosa común en San Fernando, Tamaulipas, con los cuerpos de 72 inmigrantes en 2010. En la obra se combinan textos de distinta procedencia, género y estilo, dejando oír las voces de autores como Sófocles, Judith Butler o Marguerite Yourcenar, así como de otras versiones previas de *Antígona*, junto con notas de prensa y testimonios de familiares de los desaparecidos, en una combinación de discursos críticos, literarios, periodísticos y divulgativos. Todos estos textos se van intercalando con el largo parlamento de Antígona, que dialoga interiormente con Tadeo, su hermano desaparecido, mientras realiza un viaje institucional en busca de justicia.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Aunque el libro se presenta en principio como una obra de teatro, según la reescritura que realiza de la tragedia clásica de Sófocles y las distintas representaciones que se han realizado de la obra, se constituye en realidad como un largo monólogo dramático, en el que un único personaje, Antígona, dialoga con su hermano desaparecido mientras emprende la búsqueda por encontrar su cuerpo. El

Como libro completo, puede señalarse asimismo *La patria insomne* (2011), de Carmen Boulosa, escrito, como declara la autora, a modo de “respuesta como poeta ante lo que llaman la *narco*guerra” (Palapa, 2012: 5). Y también *Filipo contra los persas* (2012), de Víctor Cabrera, un conjunto de epigramas satíricos sobre Felipe Calderón en su guerra contra el crimen organizado. El libro establece un paralelismo entre el gobernante mexicano y su “guerra contra el narco” y Marco Julio Filippo, quien, como se declara al final de la publicación, emprendió una campaña militar contra los persas y consiguió erigirse como emperador del Imperio romano entre los años 244 y 249 de la era cristiana. La comparación entre los dos contextos y escenarios se realiza, en este caso, atendiendo a lo sangriento de ambos periodos y al elevado número de muertes ocurridas en cada uno de ellos.<sup>7</sup>

De la misma forma, puede incluirse también aquí el poemario *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*, de Jorge Humberto Chávez, ganador del Premio de Poesía Aguascalientes en 2013. De este libro, de carácter intimista y nostálgico, destaca especialmente la sección “Crónicas”, primera de las cuatro que componen la obra, dedicada al aumento de la violencia en Ciudad Juárez y sus consecuencias. Y, finalmente, pueden mencionarse también obras como *El plomo en la patria* (2011), de Éric Uribares; *20 poemas para ser leídos en una balacera* (2012), de John Gibler, que, en una muestra clara de la intertextualidad presente en estas composiciones, remite a los títulos de los poemarios de Pablo

---

fragmentarismo, la alternancia de distintas voces y el alto grado de lirismo de muchos pasajes del libro ha llevado a autores como Edgardo Íñiguez a hablar de los “poemas que componen la obra” (2017: 26). De la misma forma, algunos pasajes del libro han aparecido publicados de manera independiente, como ocurre por ejemplo en la *Antología virtual de poesía a favor de la paz*, coordinada por Nadia Contreras. Finalmente, Roberto Cruz Arzabal señala, en este mismo sentido, que *Antígona González* carece de los elementos textuales propios del género dramático: “no hay didascalias, el diálogo es más bien implícito y monológico; el espacio y la acción dramática son inexistentes”, por lo que según el autor la obra puede ser leída como un poema extenso (Cruz: 2019: 69-70).

<sup>7</sup> Según algunos historiadores, el saldo de su mandato fue de 60 mil romanos muertos, aunque algunos afirman que fueron muchos más. El número de víctimas se representa en el libro mediante el color rojo, que va invadiendo las letras y los márgenes de manera progresiva y que ocupa, de manera muy gráfica, toda la página en el poema “El duelo del César”, que lleva por subtítulo “Poema hallado en un charco de sangre” (Cabrera, 2012: 13).

Neruda y Oliverio Girondo; *Balacera* (2016), de Armando Alanís Pulido, que recibió una Mención Honorífica en el Premio Internacional de Poesía Gilberto Owen en 2015; *La sangre de los demás. Poemas sobre la violencia en México* (2017), de Diana Ugalde Calzadilla; y *Memorial de Ayotzinapa* (2016), de Mario Bojórquez; cuyo contenido queda ya adelantado en sus títulos respectivos.

Finalmente, entre las antologías dedicadas a este tema puede señalarse, por ejemplo, *Espejo de doble filo: antología binacional de poesía sobre violencia Colombia-México* (2014), editada por Iván Trejo; la *Antología virtual de poesía a favor de la paz*, coordinada por Nadia Contreras; así como algunas de las numerosas antologías surgidas a raíz de la desaparición de los estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos, en Guerrero, en 2014, entre las que se encuentran *43 poetas por Ayotzinapa*, una antología en línea compilada por Moisés Cortés Cruz y Jesús González Alcántara; y *Los 43. Poetas por Ayotzinapa*, editada por Ana Matías Rendón en 2015.

Se trata, en todos los casos, de textos que se alejan del fenómeno de lo que se ha considerado “narcoliteratura”, en sus intenciones, propósitos y tratamiento del tema, que no están supeditados, como las novelas clasificadas normalmente en esta categoría, al desarrollo de una trama, la recreación de un ambiente y la construcción de unos personajes, y en los que pueden apreciarse algunas características comunes o recurrentes. Entre éstas se encuentran, por ejemplo, su carácter fragmentario, lírico, y muchas veces conceptual o experimental; el uso de la apropiación, la intervención o la reescritura de textos previos; la utilización en su composición de distintos documentos, declaraciones y testimonios, que los acerca a una escritura colectiva o comunitaria; así como la presencia de un alto grado de afectividad y emotividad, que permite hablar de una combinación de lo objetivo y lo subjetivo, lo periodístico y lo literario, en una mezcla o un hibridismo esencial que tendrá repercusiones en distintos niveles del texto.

Lo primero que llama la atención de este tipo de composiciones es, precisamente, la elección o la decisión de sus autores de escribir sobre el tema de la violencia y las desapariciones. Ante una realidad tan dura y extrema como la que vive el país, podría reflexionarse en torno al motivo que lleva a los escritores a escribir sobre estos temas, alejados, en principio, de los temas considerados lite-

rarios o poéticos. La reflexión sobre esta relación entre el autor y el tema, sobre la cercanía o la distancia que éste mantiene con los temas tratados, así como sobre los diferentes grados y formas de su presencia o ausencia en los textos, constituye, como se verá, uno de los principales aspectos en los que se centrará este trabajo.

Para analizar estas composiciones, se realizará, en primer lugar, un acercamiento al concepto de narcoliteratura que permita ofrecer una visión general de este tipo de producciones y distinguirlas de manifestaciones literarias como las que se analizan aquí.

Como se dijo, los textos mencionados adoptan en muchos casos el papel que realiza el periodismo, dando como resultado unos textos híbridos, que presentan elementos de lo que se ha considerado literatura documental o testimonial y que se acerca, en algunos aspectos, al periodismo literario. Este hibridismo o mezcla de géneros obliga a realizar una reflexión sobre las diferencias entre géneros ficcionales y no ficcionales, así como a considerar propuestas mixtas o intermedias como la docuficción o el pacto ambiguo, y observar la posibilidad de incluir los textos analizados bajo esta denominación.

El análisis de determinadas características textuales se combina así con cuestiones de pragmática literaria para estudiar la finalidad principal o fundamental de estos textos, que es la exposición, recreación y crítica de una serie de hechos y situaciones de violencia que están siendo silenciadas, distorsionadas u ocultadas en el país. En este sentido, esta literatura cumple una función de denuncia y reivindicación que la acerca a la literatura social, documental o testimonial, con una clara intención política. Ante la imposición de silencio, implícita o explícita, llevada a cabo tanto por el narcotráfico como por los organismos e instituciones del Estado, la literatura cumple una función de testimonio, de verbalización y comunicación, que contribuye a la construcción de una memoria inmediata y evita el olvido, la negación y la desaparición, y que permite la conservación de una determinada identidad social y cultural.

Finalmente, y dado el carácter altamente intenso y emotivo del tema que tratan, estos textos permiten reflexionar sobre el papel que desempeña lo afectivo y lo emocional en la construcción de un discurso sobre la violencia, y sobre las posibilidades expresi-

vas del lenguaje en este tipo de contextos. Los textos mencionados exploran nuevas formas de hablar sobre el dolor que, además de mostrar posibilidades de expresión distintas a las acostumbradas, reactivan el debate sobre las relaciones entre lenguaje y violencia y sobre el alcance y los límites de la palabra y el discurso ante este tipo de situaciones.

Todas estas cuestiones, unidas a reflexiones relativas a qué significa o qué implica hablar de la violencia desde la literatura y desde la poesía; qué aporta la literatura al tema de los desaparecidos; cómo son estos textos y qué mecanismos utilizan para representar a los ausentes; cuáles son sus efectos o sus resultados; por qué no se “censura”, se silencia o se prohíbe el discurso literario, a diferencia de otros discursos;<sup>8</sup> cuál es la recepción y la repercusión de este tipo de textos, y cuál es o cómo podría entenderse su valor literario y estético, más allá de su función documental, constituyen la razón de ser de este trabajo y a ellas se dedicarán las páginas que siguen.

<sup>8</sup> A diferencia de los textos literarios, muchos narcocorridos han visto perseguida o limitada su circulación. Es el caso, por ejemplo, del corrido “La granja”, de Los Tigres del Norte, prohibido por el Gobierno en 2009, medida que consiguió, sin embargo, como refiere Esther de Orduña, el efecto contrario al deseado, convirtiendo al corrido en un éxito de ventas (2017: 123, nota 79). Mediante la mención metafórica de la perra que anda suelta y nadie puede volver a encerrar, el corrido alude a la violencia descontrolada en el país, tal como aclara la misma autora en otro lugar de su estudio (2017: 66, nota 43). El problema, en este caso, no es tanto la mención o la representación de la violencia, sino su medio y forma de difusión. Muchos de los narcos contratan a corridistas para que les escriban canciones y realizan o financian películas que los immortalicen. La presencia en soportes culturales o ficcionales es una manera de asegurar su permanencia y su recuerdo. Como señala la misma autora, recordando algunas opiniones vertidas por narcotraficantes: “en la civilización del espectáculo, si no eres retratado en las diferentes artes, tu paso por la tierra ha sido en balde” (2017: 137-138), con lo que se confirma como problema central la rivalidad entre los grupos y la lucha por la visibilidad y el poder.



## Reflexiones en torno al concepto de narcoliteratura

Antes de analizar la producción textual señalada, en sus particularidades y diferencias, se hace necesaria una aproximación a algunos de los términos y conceptos que se utilizan para hacer referencia al mundo del “narco” en diferentes manifestaciones, como, por ejemplo, narcoliteratura, narcocultura, narcoestética, etcétera.

La intención es, por un lado, reflexionar sobre algunos aspectos lingüísticos que acompañan o rodean a la violencia y, por otro, presentar y describir el contexto en el que aparecen los textos de la denominada narcoliteratura y sus características principales, para mostrar las diferencias que existen entre ellos y los textos que se analizan en este trabajo.

En relación con lo primero, de forma paralela al aumento de la violencia y de sus efectos, en los últimos años ha aumentado también en México el número de palabras surgidas para nombrar esta violencia y referirse a ella. El hecho de que existan palabras específicas para denominar y calificar tanto a los actores, como los lugares y acciones derivadas de la actividad del narcotráfico puede verse como un fenómeno de normalización de esta violencia, que la integra en el léxico habitual o cotidiano de la lengua y de su uso, como señala Andreas Schedler, convirtiéndola en un referente acostumbrado:

[c]on rapidez osmótica y una ligereza que a veces pareciera festejar la transgresión de todos los límites civilizatorios, el lenguaje cotidiano ha sido un lugar privilegiado de normalización de la violencia. Hemos movilizad o muchos recursos lingüísticos para convertir el horror extraordinario en un hecho trivial. Hemos adoptado el lenguaje del mundo criminal para describir a los actores criminales (el cártel, el capo, el sicario, el halcón, la mula, el pozolero), los actos criminales (la ejecución, el levantamiento,

el cobro de piso), los dispositivos criminales (la casa de seguridad, el cuerno de chivo) y a las víctimas de la violencia (los descabezados, colgados, encobijados, encajuelados, enteipados). Absorbiendo este universo de eufemismos y falsos tecnicismos, hemos creado un mundo donde la violencia es un fenómeno delimitado, comprensible, esperable (Schedler, 2018: 17).

Además de este efecto de normalización de la violencia, la proliferación de términos derivados de “narco” y de “lo narco” funciona, como continúa explicando el autor, como una forma de delimitar el mundo del narcotráfico y mantener sus actividades en el ámbito ajeno de la barbarie y de lo bárbaro, separado y distinto del mundo de lo civilizado, algo que contribuye a fomentar y a justificar, de alguna manera, la pasividad y la falta de respuestas en la sociedad civil.

La categoría amplia de “los narcos” y el uso extensivo del prefijo correspondiente (la narcoviencia, la narcofosa, la narcomanta, la narcopolicia, el narcopolítico, la narcofiesta, la narcovivienda) sirven al mismo propósito: crean una distancia simbólica entre nuestro mundo civilizado y un mundo de barbarie donde la violencia es normal (Schedler, 2018: 17).

En este contexto, la narcocultura, palabra que puede integrarse dentro de un conjunto mayor de términos como narcopolítica, narcoeconomía o narcosociedad, es entendida por algunos autores como “la dimensión cultural del tráfico de drogas” (Becerra, 2018: 3). Esta dimensión incluye distintos tipos de expresiones, actividades y productos artísticos, llegando a conformar todo un imaginario que ha sido denominado o calificado como “narcomundo” (Ovalle, 2005) y que tiene su propia “narcoestética”. Este último término fue propuesto por los autores colombianos Héctor Abad Faciolince (1995) y Omar Rincón (2009). El primero de ellos señaló como aspecto central de esta estética la presencia del dinero, apreciable en los excesos y el derroche invertido en la compra de artículos de lujo, fiestas, mujeres y orgías. El segundo, por su parte, definió el término en relación con una cultura de la permisividad, según la cual “todo vale para salir de pobre” (Alarcón, 2018: 78).

Dentro de esta narcoestética o narcocultura, que abarca producciones o manifestaciones como el cine, la música, el periodismo y el documental,<sup>10</sup> y en relación con el segundo aspecto señalado, se incluye la llamada “narcoliteratura” o literatura del narco, que hace referencia a “obras literarias que tratan de manera central o parcial la producción, distribución y consumo de drogas” (Fuentes, 2013: 106).

Este criterio temático es el que prevalece en la mayoría de las definiciones o aproximaciones a este concepto, como es el caso, por ejemplo, de la propuesta de Joachim Michael: “Como hipótesis de trabajo –por supuesto, insuficiente–, propongo los términos de la narcoliteratura y de la narconovela como designaciones de textos literarios que se dedican al problema del narcotráfico por lo menos a nivel temático” (Michael, 2013: 52).

Otros autores mencionan, además del tema, los actores implicados en una trama de narcotráfico, así como las sensaciones y emociones que se derivan de estas situaciones, unido a la fecha aproximada del inicio de este tipo de producción literaria y sus diferencias con la recreación que realizan otras disciplinas o discursos.

Se ha denominado de diferentes maneras: narcoliteratura, narconarrativas, narrativa sobre el narcotráfico, literatura del narcotráfico o novelística del narcotraficante y, en general, relata acontecimientos, sujetos, emociones, sensaciones propias del mundo narco. Es una forma distinta al periodismo de abordar al narcotráfico y sus implicaciones, la cual inició en los setenta y se ha incrementado en las últimas décadas a través de ensayos literarios, cuentos y novelas (Becerra, 2018: 15).

Puede verse así cómo junto al término “narcoliteratura” conviven otros términos como “literatura del narcotráfico” (Ortiz, 2010); “narconarrativas” (Fonseca, 2016); “narrativa sobre el nar-

<sup>10</sup> Para una revisión de análisis y enfoques de distintas manifestaciones de la narcocultura, remito al dossier monográfico coordinado por Danilo Santos, Ainoha Vázquez e Ingrid Urgelles de la revista *Mitologías hoy: Lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental*, núm. 14, 2016. En relación con la narcoliteratura y con sus términos, acepciones y características, puede consultarse el estudio de Esther de Orduña Fernández (2017).

cotráfico” (Carrillo, 2011); el más abarcador de “narrativa de drogas” (Molina, 2011); e incluso el término “narcoepics”, propuesto por Herlinghaus (2013).

Aunque las manifestaciones relativas al narcotráfico no se limitan al ámbito literario, la recreación ficcional que realiza la literatura permite mayor libertad y profundidad en el tratamiento de este fenómeno social, haciendo que para algunos la narcoliteratura constituya una verdadera representación literaria de las implicaciones sociales y culturales del narcotráfico en el país (Fonseca, 2009: 7), que consigue captar o plasmar la naturaleza del narcotráfico en sus dimensiones más sórdidas (De la O y Mendoza, 2012: 193).

Aunque algunos autores sitúan el origen de la narcoliteratura en México en los años cuarenta del siglo xx, su presencia adquiere un desarrollo especial a partir de los años setenta, con la aparición de películas, música, series televisivas y documentales relacionados con el tráfico y consumo de drogas, así como con la difusión que tiene el estilo de vida, el lenguaje, la forma de vestir y otros aspectos cercanos a los narcotraficantes (Beceerra, 2018: 2).

En relación con las obras literarias, se han mencionado como antecedentes obras publicadas en los años sesenta y setenta del siglo pasado, dedicadas al tema del narcotráfico y al mundo que lo rodea, como las novelas *Diario de un narcotraficante* (1967), de A. Nacaveva; *Complot Mongol* (1969), de Rafael Bernal; y *Narcotráfico S. A.* (1977), de René Cárdenas. Posteriormente, en 1990 aparecen dos títulos significativos para esta literatura: *Sueños de frontera*, de Paco Ignacio Taibo II, y *Los círculos del poder*, de Gregorio Ortega; a éstas pueden sumarse las de Víctor Hugo Rascón Banda, *Contrabando* –ganadora del Premio Juan Rulfo en 1991–, y *Tierra blanca* (1996), de Leonides Alfaro.

Según Fonseca (2016: 152), es precisamente a partir de 1990 cuando el fenómeno de la literatura sobre el narco tiene un mayor desarrollo en el país, en consonancia con el aumento de la violencia ocurrido en los últimos años.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> En relación con este tema, y entre las publicadas en los últimos diez años, pueden citarse, por ejemplo, las novelas de Élmer Mendoza que integran la saga del Zurdo Mendieta, compuesta por *Balas de plata* (2008), *La prueba del ácido* (2010),

También Gonzalo León llama la atención sobre el aumento de este tipo de literatura en México en los últimos años, en las declaraciones que realizó en la Feria del Libro de Buenos Aires de 2015, donde la Ciudad de México fue la ciudad invitada.

[L]as letras mexicanas viven desde hace un tiempo el boom de lo que se ha llamado la narcoliteratura, o la influencia de la violencia desatada por los distintos carteles de narcotráfico en la literatura. Títulos de ficción, no ficción o incluso de poesía han llenado las estanterías de las librerías de México (León, 2015: s/p).

Si bien numerosos autores coinciden en reconocer el crecimiento y la abundancia de este tipo de manifestaciones en épocas recientes, difieren en cuanto a los posibles motivos de este aumento. Dada su innegable relación con la industria editorial, y teniendo en cuenta los elevados beneficios que esta literatura genera,<sup>12</sup> algunos autores dudan entre atribuir este crecimiento a una cuestión de mercado o a un compromiso real de los escritores con el momento y la realidad actual. Gonzalo León reflexiona sobre este aspecto de la siguiente manera: “¿Son las grandes editoriales mexicanas las que ‘fogonean’ este boom o se ha producido de forma espontánea al sentirse los autores impelidos a dar cuenta de la violencia que vive su país?” (León, 2015: s/p).

La proliferación de este tipo de literatura conduce también a autores y críticos a preguntarse sobre la posibilidad de considerar la narcoliteratura como un género o un subgénero literario par-

*Nombre de perro* (2012) y *Besar al detective* (2016); así como las novelas *Trabajos del reino* (2004), de Yuri Herrera; *Las pausas concretas* (2009), de Ramírez Bravo; *Fiesta en la madriguera* (2010), de Pablo Villalobos; *Las mujeres matan mejor* (2013), de Omar Nieto; y *El karma de vivir al norte* (2013), de Carlos Velázquez, entre muchas otras.

<sup>12</sup> Joachim Michael hace referencia a un reportaje publicado en *La Jornada* de Aguascalientes en 2009 que sugiere que el tema del narcotráfico es primordial en el mercado editorial en la actualidad. Según este reportaje, enfocado en la ciudad mencionada, los “narcolibros” –que incluyen novelas e investigaciones periodísticas y documentales sobre el narcotráfico– representan aproximadamente un 40 por ciento de las ventas de libros en este momento (2013: 52-53). También, Silvia Alarcón señala que este tipo de literatura supone un gran negocio para editoriales como Random House Mondadori, para las que ha generado la venta de 35 millones de pesos en 2018 (2018: 82). La vinculación de esta literatura con el negocio editorial ha provocado que se califique muchas veces de oportunista y que su desarrollo se atribuya a un interés más económico que literario, social o político.

ticular con características propias, idea que tiene tanto defensores como detractores.

Por un lado, hay autores para los que este tipo de obras presenta una serie de características comunes y recurrentes que hacen que puedan ser consideradas como un subgénero literario. Ésta es la tesis que defienden autores como Santos, Vásquez y Urgelles (2016), quienes establecen una tipología de la narconarrativa con unas características propias, que podría aplicarse a la producción literaria de distintos países de Latinoamérica. Esta tipología se sustenta, para los autores, en ocho características o rasgos distintivos, particulares de este tipo de novelas, que resumo a continuación.

En primer lugar, destacan lo que ellos denominan una “estilística gore” como uno de los rasgos más evidentes de este género, que tiene que ver con la presentación o representación explícita de la violencia que aparece en la descripción de los crímenes vinculados o asociados al narcotráfico, y que incluye la puesta en escena de agresiones, asesinatos y torturas (Santos, Vásquez y Urgelles, 2016: 10).

En segundo lugar, mencionan la localización de este tipo de narraciones en unos espacios geográficos concretos o determinados, asociados a límites territoriales y fronteras reales y simbólicas que dejan ver las asimetrías sociales, en donde se lleva a cabo la mayoría de actividades relativas al narcotráfico, como venta, transporte y comercialización de las drogas, así como acciones violentas y criminales derivadas o provocadas por esta actividad, que superan o traspasan ellas mismas las fronteras de la legalidad. En el caso de México, los autores destacan las fronteras y estados del norte del país: Sinaloa, Ciudad Juárez, Mexicali, Monterrey y Tijuana (Santos, Vásquez y Urgelles, 2016: 11).

En tercer lugar, los autores señalan la coincidencia en la condición subalterna de los personajes implicados en las narraciones, cualidad que comparten capos poderosos, sicarios, víctimas de la industria, narradores y personajes secundarios (Santos, Vásquez y Urgelles, 2016: 11). Esa subalternidad se hace visible en el bajo extracto social del que éstos proceden frecuentemente, así como en la precariedad que los rodea y en la constante amenaza de muerte en la que viven, dentro de un sistema que no duda

en deshacerse de ellos cuando ya no resultan útiles o provechosos. Los autores consideran a todos estos personajes como víctimas, categoría en la que incluyen tanto a las víctimas directas o evidentes, como a los sicarios y los capos, que viven también bajo la misma precariedad y amenaza constante, señalando que el “rol de victimario tiene corta duración” (2016: 12). Además de víctimas y victimarios, incluyen en este grupo a detectives, policías y representantes de la ley, junto a otros personajes como abogados, contadores, políticos, médicos, distribuidores de microtráfico, corredistas y mujeres e hijos de los narcotraficantes, que mantienen y hacen posible el negocio del narcotráfico.

La condición subalterna de estos personajes es, como los mismos autores señalan, el motivo o la razón de la siguiente característica de estas narraciones, que es la circularidad o “atemporalidad circular”, como ellos la llaman, que tiene que ver con la frecuente vuelta al origen de los implicados en las tramas o acciones literarias, una vez concluido su ascenso momentáneo o puntual, dejando ver la imposibilidad de salir del sistema y su funcionamiento (Santos, Vásquez y Urgelles, 2016: 14).

Estos mismos personajes, a diferencia de las vanguardias o las élites, muestran una estética de gusto masivo, que los autores denominan “estética traqueta” y que se relaciona con el exceso, el derroche y la ostentación o exhibición de una riqueza recién adquirida en gestos, comportamientos y preferencias que se interpretan como de mal gusto.

Otra característica sería la peculiar forma de hablar de algunos protagonistas narrativos, especialmente en el ámbito de lo policial, lo detectivesco o lo judicial; intelectuales inutilizados por el sistema capitalista, que los muestra como conocedores del mundo en el que se desenvuelven y que se pone de manifiesto tanto en un habla regional o local, como en una jerga particular, marcada por la oralidad y por giros o expresiones propias del ambiente criminal.

Como penúltima característica se encuentra la que los autores, siguiendo a Peter Waldmann (2004), denominan anomia, y que tiene que ver con el caos gubernamental y con “la deslegitimidad del Estado” y “la nación criminal” (Santos, Vásquez y Urgelles, 2016: 16). Esta anomia se relaciona con la ausencia de orden

y legalidad en el funcionamiento del Estado y los funcionarios públicos, que se encuentran implicados en los crímenes relacionados con el narcotráfico, tal como relatan los autores.

Policías ineficientes, militares torturadores o asesinos, gobernadores y políticos corruptos circulan impunemente por esas páginas. El gobierno que debe proteger es el culpable de las violaciones a los Derechos Humanos, el encubridor de las prácticas de los narcotraficantes, el cómplice de los atropellos, quien propicia los asesinatos (Santos, Vásquez y Urgelles, 2016: 16).

Ante esta implicación o complicidad del Estado en los actos criminales, éste no es visto como un Estado de bienestar, sino como una nación criminal, equiparada con el narcotráfico, lo que dificulta en última instancia la atribución clara de responsabilidades a unos únicos culpables, así como el acuerdo de las distintas versiones, interpretaciones o puntos de vista sobre los hechos.<sup>13</sup>

Finalmente, recurriendo a la noción pragmática de pacto ficcional o pacto de lectura, los autores señalan la necesaria suspensión de la incredulidad de los lectores, que aceptan las historias como verosímiles, tanto por las reglas y la coherencia interna del género, como por el conocimiento que tienen del mundo del narcotráfico, adquirido a través de la nota o la crónica roja, que presta no sólo sus contenidos, sino también, muchas veces, el estilo de escritura a estas composiciones, acentuando su credibilidad (Santos, Vásquez y Urgelles, 2016: 17).

Además de los anteriores, otros autores defienden la consideración de la narcoliteratura como un género o un subgénero literario. Entre ellos se encuentran María Eugenia de la O (2015) y Rafel Lemus (2005), quien apoya esta postura atendiendo nuevamente al elevado número de obras que existen dedicadas a este tema, así como a la recurrencia o repetición de elementos que aparecen en ellas. Sin embargo, la opinión de este último autor sobre el valor o la calidad de estas obras es, en conjunto, negativa. La falta de variedad y la repetición de patrones provocan, en

<sup>13</sup> Sobre este aspecto véase Schedler (2018).

su opinión, pobreza estructural y falta de originalidad, y contribuyen a la construcción de un perfil prototípico del país, destinado a la venta y el turismo, que conduce al aumento de la morbosidad.

Una narrativa sobre el narco, una estrategia ordinaria: costumbrismo minucioso, lenguaje coloquial, tramas populistas. [...] No es necesario ir demasiado lejos para contemplar este espectáculo. Mírese arriba: el norte fabrica un subgénero. Mírese enfrente: toda mesa de novedades tiene al menos tres libros sobre el narcotráfico. Ensayos, testimonios, novelas. Son ya tantas estas últimas que un subgénero, no una tradición, echa raíces. Podemos ver cómo se fijan trabajosamente sus elementos: lenguaje coloquial, violencia plástica, orgullo regionalista, populismo, picaresca (Lemus, 2005: s/p).

Estos y otros criterios son precisamente los que llevan a otros autores a negar la posibilidad de considerar la narcoliteratura o la narconarrativa como un género literario particular. Entre ellos se encuentra Eduardo Antonio Parra, quien considera que no puede atribuirse este calificativo a estas manifestaciones, ya que para él el narcotráfico es más una situación histórica que un tema o una elección consciente por parte de los autores, que tiene que ver con el contexto que envuelve todo el país y que se acentúa en algunas regiones (Parra, 2005: 61).

Además de esta idea señalada por Parra de que el contexto y la situación histórica permean, de manera inevitable, la producción literaria actual, la variedad de autores, estilos y obras que existen sobre el tema del narcotráfico hace que no resulte posible englobarlas en un género común. Esther de Orduña menciona, por ejemplo, esta imposibilidad de incluir toda la narcoliteratura dentro de un mismo grupo, argumentando que dentro de la novela mexicana dedicada al narcotráfico se encuentran narraciones muy diferentes entre sí, que podrían clasificarse en distintos géneros literarios, como:

novelas negras (*Balas de plata*, de Élmer Mendoza; *Entre perros*, de Alejandro Almazán), novelas de testimonio (*El más buscado*, de Alejandro Almazán; *Perra brava*, de Orfa Alarcón; *Malasuerte en Tijuana*, de Hilarío Peña), novelas de iniciación (*Fiesta en la madriguera*, de Juan Pablo

Villalobos; *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera), novelas polifónicas (*Corazón de kaláshnikov*, de Alejandro Páez Varela; *La Narcocumbre*, de Gilda Salinas), etc. (De Orduña, 2017: 8).

En la misma línea, Santos, Vásquez y Urgelles (2016: 13) mencionan cómo las narraciones sobre el narcotráfico mantienen, por su tema y forma de tratamiento, estrechas relaciones con otros géneros o subgéneros, como la novela criminal, negra o policial e incluso con el melodrama, motivo por el que los autores hablan en este caso de variantes de géneros ya existentes, como, por ejemplo, el “relato narcopolicial”.

El relato policial actual latinoamericano se ha ido transformando hasta convertirse en narcopolicial, puesto que el tema central es el narcotráfico, con quien comparte características como el detalle de situaciones violentas, torturas y sangre; acciones que obedecen a instintos básicos como el amor, el odio y el interés monetario; lenguaje coloquial y un detective que lejos de ser héroe muestra sus debilidades, vicios y muchas veces, corrupción (Santos, Vásquez y Urgelles, 2016: 13).

Otros autores –como Óscar Osorio (2013)– rechazan también la uniformidad de este tipo de producciones, debido a la diversidad de discursos y modalidades que participan en ellas, entre los que se encuentran el epistolar, el testimonial, el policiaco y la novela de tesis. Del mismo modo, Alberto Fonseca, siguiendo la argumentación de Osorio, considera inadecuada la calificación de esta literatura como un género literario y prefiere el término “modalidad literaria” (2016: 153-154).

De cualquier forma, a pesar de que el aumento de este tipo de producción en México es innegable, la abundancia de la oferta, así como la repetición de ciertos patrones y la predictibilidad de los tratamientos puede estar provocando una saturación en la novela dedicada a este tema, cercana, tal vez, como menciona Fabio Morábito, a alcanzar un “cierto agotamiento en la propuesta” (en León, 2015: s/p).

Además del debate o la discusión relativa al género literario de la narcoliteratura y a las posibilidades de ver en ella una producción particular con características propias, los autores discuten o

reflexionan también en torno a las posibles funciones o intenciones de este tipo de literatura. Se cuestiona, así, si estas obras ensalzan o idealizan el mundo del narco, como ocurre, por ejemplo, con los narcocorridos y la “glamourización” de la narcocultura que en ocasiones se les atribuye, o si por el contrario se aprecia en ellas una actitud opuesta a este mundo y a sus formas de vida. En esta línea continúa el pensamiento de Joaquim Michael mencionado arriba en relación con la idea de la narcoliteratura de la siguiente manera:

Habría que señalar además que estos términos no se entienden como una literatura hecha por o al servicio de los narcotraficantes, al contrario de los narcocorridos. Podemos partir del principio de que la así llamada narcoliteratura se opone al narcotráfico y la violencia que desata, y que los discute como una realidad inevitable en el México actual (Michael, 2013: 52).

Como menciona el crítico, a los narcocorridos sí se les atribuye ese efecto de idealización o mitificación, al que también alude David Huerta:

Son estas canciones populares que suelen elogiar los hechos de los asesinos y traficantes de drogas. [...] En este territorio, el grado de tosca manipulación es enorme, teñido de un comercialismo insaciable, que se beneficia de la idealización y estilización del crimen y la ilegalidad (Huerta, 2015: 62).

En relación con esta idea, Carlos Monsiváis se pregunta si existe en los narcocorridos una apología del delito y la delincuencia, a lo que el autor responde con una explicación sociológica, que fundamenta en la posibilidad de ascenso social la razón de ser y el motivo fundamental de estas composiciones.

Más que celebración del delito, los narcocorridos difunden la ilusión de las sociedades donde los pobres tienen derecho a las oportunidades delincuenciales de Los de Arriba. En la leyenda ahora tradicional, los pobres, que en otras circunstancias no pasarían de aparceros o de manejar un elevador, desafían la ley de modo incesante. El sentido profundo de los corridos es dar cuenta de aquellos que por vías delic-

tivas alcanzan las alturas del presidente de un banco, de un dirigente industrial, de un gobernador, de un cacique regional felicitado por el Presidente de la República (Monsiváis, 2008: s/p).

Aunque la narcoliteratura o la narconovela no defiende o enalza, por lo general, de manera directa el narcotráfico, y a pesar de que en algunas ocasiones se opongá a él, como señalaba Michael, tampoco puede decirse que muestre una actitud o una intención específica de denuncia, tal como apunta Rafael Lemus, sino que más bien refleja y recrea una determinada situación, sin que falte, en muchos casos, el tono humorístico.

[L]as novelas sobre el narco, felizmente, no denuncian. Los autores no proceden a manera de jueces sino de oyentes. Escuchan y registran. Escuchan y mitifican. Escuchan y ríen. Puede decirse cualquier cosa de esta narrativa salvo que sea solemne. Casi cualquiera de estos autores posee humor y talento para la caricatura. [...] Seamos sinceros: ninguno de estos autores denuncia porque ninguno desea el fin de la narcocultura. De ella se nutren sus novelas, de ella depende su imaginario (Lemus, 2005: s/p).

Finalmente, además de los aspectos señalados, la crítica tiene también en cuenta la calidad o el valor literario de estas producciones. Si bien las novelas y los cuentos reciben, en general, una consideración positiva en relación con su calidad, el caso de los narcocorridos parece gozar de menor prestigio en cuanto a su calidad estética o artística.

Acerca de las novelas y cuentos que han tomado como su asunto el narcotráfico mucho podría decirse, sin duda, pues hay entre esos libros algunos de cierto valor –pero los *narcocorridos* son enteramente otro fenómeno, muy diferente de aquel, literario–. Debe tomarse en cuenta el interés mercantil de quienes comercializan y difunden esta música, casi en su totalidad de nulos o pobrísmos valores estrictamente musicales (Huerta, 2015: 62).<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Las cursivas son del original. Sobre este tema el mismo autor menciona el documental *Narco Cultura* (2013), del cineasta y fotógrafo de guerra Shaul Schwarz (Disponible en <https://www.documaniatv.com/social/narco-cultura->

Como puede verse hasta aquí, la mayoría de la producción literaria relativa al narcotráfico se asocia, por lo general, al género narrativo y a la novela. Los términos narcoliteratura o narconovela se identifican así con un tipo particular de narrativa, cercana a la novela policiaca, negra o criminal, en cierto modo tipificada o estereotipada en cuanto a sus tramas, personajes, ambientación y estética, sin una intención clara o general de denuncia o crítica de la situación real de violencia y desapariciones en el país.

Por este motivo, y en relación con los intereses de este trabajo, sería conveniente hacer distinciones en lo que a los distintos géneros literarios se refiere y a sus diferentes formas de acercamiento al tema de la violencia, el narcotráfico y las desapariciones; separar la producción narrativa o novelesca de otras manifestaciones como la ensayística, la periodística, la dramática o la poética y señalar algunas diferencias en su tratamiento e intenciones fundamentales.



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL**  
video\_67d6cb51d.html) (Huerta, 2015: 67). Para un análisis sobre los narcocorridos en México pueden consultarse Luis A. Astorga (1995) y Juan Manuel Valenzuela (2002).



# La literatura sobre el narcotráfico y las manifestaciones no narrativas. Más allá de la novela

En general, como se vio en el apartado anterior, la mayoría de estudios y opiniones sobre la narcoliteratura, incluida la propuesta de Santos, Vásquez y Urgelles (2016), se centran en el género de la narrativa y en la novela. Sin embargo, algunos autores reconocen también el tratamiento del tema del narcotráfico en otros géneros, tanto de ficción como de no ficción, como la crónica periodística, el ensayo, el teatro y la poesía.

Con el término “narco-libros” Joachim Michael se refiere, por ejemplo, en el artículo citado, a producciones que incluyen tanto novelas como investigaciones periodísticas y documentales sobre el narcotráfico (2013: 52-53).

También Gonzalo León (2015: s/p) contempla tanto títulos de ficción como de no ficción y de poesía en lo que considera el *boom* de una literatura influida por la violencia y sus consecuencias en el país, tal como se vio en la cita del apartado anterior.

Por su parte, Esther de Orduña es una de las pocas autoras que considera el teatro dentro de estas manifestaciones dedicadas al narcotráfico, junto a la novela y la escritura periodística: “Bajo el nombre de narcoliteratura no sólo se encuentran obras de ficción, sino que dicho término engloba tanto los relatos periodísticos como las novelas u obras de teatro” (2017: 153).

Otros autores, como María Eugenia de la O, amplían el campo de los géneros o las modalidades discursivas para incluir no sólo la literatura y el periodismo, sino también los estudios académicos y las investigaciones realizadas desde distintas disciplinas y ámbitos del saber.

Desde la década pasada, numerosas novelas y libros sobre el narcotráfico están presentes en la literatura, el periodismo y la academia de México bajo la figura de literatura de ficción, nove-

la negra y policiaca, crónicas e investigaciones periodísticas, estudios históricos, sociológicos y antropológicos (De la O, 2012: 193).

En esta misma línea, también Alberto Fonseca apunta que “[l]as narco-narrativas generan preguntas sobre la relación que la literatura sostiene con los discursos de otras disciplinas –como el periodismo o la investigación sociológica–” (2016: 153). El autor menciona como ejemplo un pasaje de la novela *2666*, de Roberto Bolaño, que utiliza un estilo similar al registro periodístico en un episodio de la obra que se dedica al recuento de mujeres desaparecidas en Ciudad Juárez, y que también aparece recogido en el último capítulo del ensayo de Sergio González, *Huesos en el desierto* (2002).

La narco-narrativa mexicana ha utilizado los registros que brinda el periodismo y la crónica roja. *2666* (2004), de Roberto Bolaño, el exiliado chileno radicado por mucho tiempo en México, en especial el capítulo “La parte de los crímenes”, utiliza un estilo periodístico y judicial que incluye las fichas técnicas de los crímenes que suceden en Ciudad Juárez entre 1993 y 1997 (Fonseca, 2016: 163).

Esta existencia tanto de obras de investigación como de crónicas periodísticas de no ficción sobre el tema del narcotráfico es considerada también nuevamente por Esther de Orduña, quien menciona numerosos ejemplos en este sentido.

Por un lado tenemos las publicaciones de investigación sobre el narcotráfico y sus miembros, como *Herencia maldita* (2007), de Ricardo Ravelo; *El cártel de Sinaloa* (2009), de Diego Enrique Osorno; *El cártel incómodo* (2010), de José Reveles; *La reina del Pacífico: es la hora de contar* (2010), de Julio Scherer García; *Los señores del narco* (2010), de Anabel Hernández García; etc.; y las crónicas periodísticas que recurren a la narrativa de *non fiction* para contar la realidad, como *Malayerba* (2009), de Javier Valdez Cárdenas; o “La noche del Rayo López”, de Vicente Leñero, y “No saben con quién se metieron”, de Juan José Rodríguez, ambas publicadas en *Viento rojo. Diez historias del narco en México* (De Orduña, 2017: 8).

La relación entre lo literario y lo periodístico surge en muchos casos –como la misma autora menciona y como también señalaban Santos, Vásquez y Urgelles (2016)– debido a que muchos de los escritores de la llamada literatura de ficción son también periodistas o ejercen como tales, lo que está provocando un contagio o una influencia del estilo periodístico en las narraciones novelísticas. Y lo mismo parece estar sucediendo en sentido contrario, dando como resultado una literaturización de las crónicas y los reportajes periodísticos (De Orduña, 2017: 154), algo que se revela también como una característica del nuevo periodismo o el periodismo narrativo en general.

Además de las obras de no ficción, también se ha reconocido la existencia de poesía dedicada al tema del narcotráfico, que parece gozar, según la opinión de críticos como Luis Felipe Fabre, de mayor libertad y posibilidades expresivas que la novela, sujeta a las exigencias asociadas a este género.

Hay muchísima poesía que se ha hecho cargo de lo que está pasando en México y hay grandísimos libros [...] La diferencia entre narrativa y poesía es que la poesía se ha mostrado más libre para abordar literariamente la violencia generada por el narcotráfico, mientras que la narrativa se ha convertido en un producto de exportación (León, 2015: s/p).

Acorde con esta idea, puede decirse que existen manifestaciones de la considerada narcoliteratura expresadas en forma poética, que recrean los mismos temas, personajes, contexto y ambientación que las novelas del narco, pero en forma breve y versificada. Entre éstas pueden mencionarse, por ejemplo, poemas aislados como “La ley del Narco (Narco poema)”<sup>15</sup> o “El narcotraficante. Soneto alejandrino con estrambote”,<sup>16</sup> dedicado al personaje apodado “El señor de los cielos”, que también es el protagonista de una serie de televisión. Se trata, por lo general, de

<sup>15</sup> El poema, firmado con el seudónimo Black Lyon, se publicó en línea el 9 de diciembre de 2012 en la página: <https://www.poemas-del-alma.com/blog/mostrar-poema-213157>.

<sup>16</sup> Publicado en la misma página, también con seudónimo, el 5 de agosto de 2016. <https://www.poemas-del-alma.com/blog/mostrar-poema-404245>.

poemas muy cercanos a las letras de los narcocorridos, con los que comparten la misma estética e intenciones.

En relación con la poesía existe, sin embargo, otro tipo de manifestaciones que tiene una orientación social y política y que, sin dejar de lado el componente estético y artístico, aprovecha las posibilidades que ofrece el género para realizar una crítica y una denuncia de la situación de violencia que se origina en torno al narcotráfico.

María Rivera, autora del poema “Los muertos”, uno de los poemas más representativos de esta corriente crítica, reflexiona sobre este aspecto en la entrevista realizada por Dylan Brennan, señalando la capacidad de la poesía de ser una herramienta cuyo alcance puede superar a otros discursos en situaciones de silenciamiento y censura.

Poetry can speak better than any other art during regimes in which language is damaged in order to hide atrocities, systematically used to cover up and simulate, as is the case in Mexico: a country in which everything happens and nothing happens, a victim of the rhetoric of an old dictatorial regime. Dismantling the discourse that legitimized homicidal violence became, for me, a form of resistance in a country that practices torture, forced disappearances, killings, secret burials, brutal femicide, total disappearance of human remains via calcination or chemical disintegration. [...]

Of course, poetry can make a real difference when it is free to speak, when it is not associated with aesthetic restrictions which are, in reality, political and serve the powerful and their ends: silencing voices and registrars of reality; when it is not linked to the very government that commits atrocities and authors can detach themselves from the classist apparatus promoted by the governmental cultural institutes (Brennan, 2017: s/p).<sup>17</sup>

<sup>17</sup> “La poesía puede hablar mejor que ningún arte en regímenes que han vulnerado el lenguaje para ocultar atrocidades, que sistemáticamente lo usan para encubrir, simular como es el caso México: un país donde pasa todo y no pasa nada, víctima de la retórica de un viejo régimen dictatorial (...) Desmontar el discurso que legitimaba la violencia homicida se volvió para mí una forma de resistencia en un país donde se practica la tortura, la desaparición forzada, las matanzas, la inhumación clandestina, el feminicidio brutal, la desaparición total de restos humanos vía la calcinación o desintegración química. (...) Por supuesto,

A pesar de que un determinado género como la poesía pueda potenciar las posibilidades del lenguaje y, por lo tanto, expresar más o más intensamente, las diferencias entre un tipo de literatura y otro no se encontrarían tanto en el género o subgénero elegido para el tratamiento del tema, sino en la orientación, los propósitos y las intenciones de los autores y de sus escritos.

Aunque existe, como se ve, poesía dedicada al tema del narcotráfico, en distintas versiones o variaciones, no hay por el momento, como en el caso de la narrativa, estudios específicos dedicados a este tema, así como tampoco una tipología o caracterización comparable a la propuesta para la novela por Santos, Vásquez y Urgelles (2016).

Los distintos géneros y discurso mencionados en este apartado muestran, cada uno según sus características y posibilidades, diferentes formas de tratar el tema del narcotráfico desde un molde discursivo que no esté sujeto al desarrollo y evolución de una trama, a la ideación de un contexto y un ambiente y a la construcción de unos personajes, como ocurre con la novela, dedicada, además, por lo general, como ya se mencionó, al género o subgénero de la novela negra, criminal o policiaca.

Al contrario de estas novelas, más que idear tramas relativas al narcotráfico y recrear la ambientación, reglas y estética que rodean a sus protagonistas, este tipo de manifestaciones guarda una estrecha relación con la realidad y con lo real y su intención de denuncia, crítica y reivindicación las acerca a lo que se ha considerado literatura documental o testimonial.

En relación con esta idea, y continuando con lo anunciado páginas atrás, en los últimos quince años se ha producido en México el aumento de una producción dedicada a la violencia y el narcotráfico que enfoca el tema de una manera diferente a como lo hace la denominada narcoliteratura. Se trata, como se mencionó, de una producción mayoritariamente lírica, pero también teatral

---

la poesía puede hacer una diferencia real cuando es libre de hablar, cuando no está identificada con restricciones estéticas que son, en realidad, políticas y que sirven a los poderosos y sus fines: silenciar voces, registros de la realidad; cuando no está sujeta por complicidades con el mismo gobierno que comete las atrocidades y los autores pueden desmontar el aparato clasista que la institución cultural gubernamental promueve” (Versión en español de la entrevista original inédita, proporcionada por María Rivera).

y en ocasiones ensayística, cronística o periodística, cuyo objetivo no es, en líneas generales, la construcción o la recreación de una historia ficcional determinada, sino la crítica y la denuncia de la situación real que vive el país, mediante la enunciación y exposición, ficcionalizada o no, de una serie de hechos, situaciones y crímenes en su mayoría silenciados, ocultados o impunes. Este tipo de literatura adopta así una función social, histórica e incluso judicial, y ofrece un espacio para la reivindicación y conservación de una memoria que corre el riesgo de ser olvidada, negada o silenciada.

De la misma forma que existe una tipología para los textos narrativos, creo que puede proponerse, a modo de hipótesis de trabajo, una tipología para este tipo de textos, y que pueden señalarse algunos elementos comunes entre ellos, así como algunas recurrencias, insistencias y repeticiones. Entre estas características se encuentran, como ya se adelantó, su hibridez esencial, provocada por la mezcla de lo periodístico o documental y lo literario; su carácter fragmentario y experimental; la marcada intertextualidad y la tendencia a la apropiación, intervención y reescritura de textos previos; la polifonía o la multiplicidad de voces desde la que se enuncian los textos; así como la importancia en ellos de lo afectivo y lo emocional, que los separan, en líneas generales, de la producción científica, histórica, jurídica y académica sobre este tema.

A pesar de la existencia de estas características comunes y semejanzas formales, es más la unidad pragmática y de intención y las motivaciones fundamentales de su escritura lo que permite englobarlos en un conjunto más o menos homogéneo, sin que esto suponga dejar de lado sus rasgos individuales o particulares, tal como se verá en los siguientes apartados.

# La literatura documental. El pacto ambiguo y la docuficción

Según lo visto hasta aquí, la literatura mexicana a la que se hace referencia en este trabajo se presenta como una combinación de géneros y discursos, ya que contiene elementos tanto de la poesía, el ensayo y el drama teatral de corte realista o teatro documental, como de la crónica periodística e incluso del discurso forense o judicial.

Estos textos pueden considerarse, así, como un discurso o una modalidad híbrida de escritura, que podría incluirse, en términos generales, dentro de la literatura documental o testimonial, tanto por su cercanía con sucesos y hechos históricos de la realidad mexicana actual, como por las intenciones y propósitos principales de denuncia, crítica y reivindicación que se atribuyen a este género discursivo.

Esta relación de la literatura mexicana con la literatura testimonial o documental ya ha sido apuntada por algunos autores.<sup>18</sup> Cristina Rivera Garza, por ejemplo, reflexionando sobre la

<sup>18</sup> La relación de la literatura latinoamericana en general con el testimonio y lo testimonial se encuentra, para autores como Jorge Narváez, en la base o los orígenes de esta literatura, que conecta históricamente con las cartas de relación del descubrimiento y la conquista, las crónicas de Indias y los poemas épicos veristas que se presentan como textos de fundación de un discurso cultural desde la perspectiva del testigo (Narváez, 1986: 235). El testimonio estaría así ligado a una forma tradicional de producción de formas literarias en Latinoamérica que lo convertirían en un género de identidad zonal o regional. Dejando de lado estos orígenes, el mayor desarrollo de esta literatura se ha situado en las décadas de los años setenta y ochenta, años posteriores al llamado “boom de la narrativa latinoamericana” (235). Esta literatura testimonial corresponde, como el mismo autor señala, a una “narrativa de no-ficción” que se pretende como “verdadera”, en el sentido de no ficcional, y que cuenta con un amplio *corpus* de textos. La vigencia de este tipo de literatura en la actualidad puede atribuirse, como continúa explicando el crítico, a ciertos condicionantes objetivos generales, entre los que se encuentran: “el desarrollo del capitalismo, el desarrollo técnico del periodismo, la capacidad de sectores y clases sociales marginados de la escritura de la historia de alcanzar una conciencia para sí, el avance y crisis práctica de credibilidad de las ciencias

posibilidad de escribir sobre la situación de violencia que se vive en México, se pregunta sobre la capacidad de la escritura para construir un discurso que dé cuenta de los hechos sin imponerse desde arriba, controlando y dirigiendo los contenidos y las participaciones de las distintas identidades en conflicto, tal como hace el discurso institucional y hegemónico. Como posible respuesta, la autora propone la escritura de una poesía documental, similar o cercana a la producida en Estados Unidos después de la crisis de 1929.<sup>19</sup>

[C]omo doliente y como escritora y como ciudadana, me pregunto qué podría la escritura si pudiera algo ante tanta y tan cotidiana masacre. Si la pregunta fuera cómo incidir sin pretender arrebatarse la voz, cómo expresar sin caer en la reificación del dolor, acaso las lecciones de esta poesía documental podrían servir de algo. Si la escritura pudiera, se entiende. Si pudiese (Rivera, 2015a: 162-163).

El término poesía documental se refiere así aquí, como la misma autora aclara, a una poesía que utiliza una serie de documentos históricos, entendidos en sentido amplio o general, en los que pueden incluirse distintos tipos de discursos y manifestaciones textuales, al estilo de la poesía practicada por los poetas de este movimiento al que hace referencia.

sociales, la urgencia de encontrar un instrumento capaz de registrar y analizar la realidad en su complejidad" (236). En el caso de la literatura mexicana, la literatura testimonial o documental tiene también claros antecedentes, que se remontan igualmente hasta las crónicas de la conquista. De las obras publicadas en el siglo XX pueden mencionarse, por ejemplo, novelas como *Pretextos* (1979), de Federico Campbell, y *La noche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska, por citar algunas de ellas, ambas con el telón de fondo de la revolución estudiantil del 68. En el terreno periodístico o cronístico, y sobre el tema concreto del narcotráfico, destacan obras como las ya mencionadas por Esther de Orduña en el apartado anterior.

<sup>19</sup> Como la misma autora menciona, entre estas obras se incluyen libros como *The Book of the Dead* (1938), de Muriel Rukeyser, dedicado a la tragedia de los mineros ocurrida en la construcción de una planta hidroeléctrica en el Oeste de Virginia (Nueva York: Covici Friede), y *Testimony* (1934), de Charles Reznikoff, que utiliza el lenguaje registrado en los litigios legales para criticar el capitalismo y el sistema legal de la época (Nueva York: New Directions), obras que han encontrado eco o continuidad en publicaciones contemporáneas como *Coal Mountain Elementary* (2009), de Mark Nowak, (Coffee House Press), dedicado a documentar las malas condiciones en las que viven y mueren los trabajadores de las minas de carbón (Rivera, 2015a: 161-162).

Se trata de poetas que aprovecharon las prácticas y enseñanzas del modernismo norteamericano –entre ellos la ruptura de la linealidad en la forma– para incluir el documento histórico, la cita textual, la historia oral, el folclore e incluso los anuncios comerciales en la formulación de textos híbridos marcados por una pluralidad de voces y, luego entonces, por una subjetividad múltiple (Rivera, 2015a: 159).

Además de la poesía, también el teatro ha sido considerado como un género adecuado para el desarrollo de este tipo de escritura. Es el caso, por ejemplo, del teatro documental o testimonial que se desarrolló en la Alemania Federal después de la Segunda Guerra Mundial, al que hace referencia Albert Chillón, describiéndolo de la siguiente manera:

el teatro documental o teatro de hechos (*dokumentarisches Theater*) adquirió una relativa popularidad durante los primeros años sesenta en Alemania Federal, de la mano de autores como Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt, Hans Magnus Enzensberger y, sobre todo, Peter Weiss. Las piezas teatrales de estos autores examinaban acontecimientos históricos recientes, a menudo utilizando documentos oficiales y sumarios judiciales, en un intento de denunciar el olvido progresivo de los horrores cometidos durante la época nazi por parte de los Estados occidentales (Chillón, 2014: 212).

Junto a esta intención de denuncia y lucha contra el olvido histórico, este teatro de hechos o teatro documental presenta una serie de características que pueden hacerse extensivas a una parte de la producción mexicana actual, según la descripción que de este teatro proporciona el autor.

En general, el teatro documental se propuso poner en entredicho las versiones oficiales sobre la historia contemporánea utilizando actitudes y convenciones propias del periodismo de investigación, denuncia y advocación, y dando relieve y publicidad a fuentes documentales ya existentes, pero a menudo desconocidas por el público. Alentado por un propósito ante todo testimonial y crítico, el teatro de hechos concedía prioridad a la presentación artística de información verídica por encima de consideraciones de carácter esteticista (Chillón, 2014: 212).

Como puede verse, todas las manifestaciones de literatura documental mencionadas tienen en común, por un lado, el tratamiento temático de hechos y sucesos históricos, relativo, por lo general, a situaciones de violencia, abusos, injusticias y olvidos y, por otro, la utilización de distintos tipos de documentos, testimonios y discursos, tanto reales como ficcionalizados, que de alguna manera sustenten o avalen los hechos presentados y confirmen la necesidad de este tipo de reivindicaciones.

Algunas de estas características, en especial las que se refieren a la situación y el contexto político, aparecen como elementos necesarios para la existencia de la escritura de testimonio en la consideración que realiza Augusto García.

Resalta, en primer lugar, la relación del género con una inquebrantable postura de defensa de los derechos humanos. En efecto, la violación de éstos establece la condición necesaria para el desarrollo del testimonio. [...] La escritura de testimonio florece en países que enfrentan profundas crisis económicas, sociales y políticas, en especial allí donde la democracia ha sido reemplazada por dictaduras institucionales (gobiernos militares) o ideológicas (Cuba) que violan los derechos humanos (A. García, 2003: 19).<sup>20</sup>

De la misma manera, también René Jara relaciona el surgimiento de esta literatura con situaciones de abuso y violación de derechos humanos: “[s]us personajes son aquellos que han sufrido el dolor, el terror, la brutalidad de la *tecnología del cuerpo*; seres humanos que han sido víctimas de la barbarie, la injusticia, la violación del derecho a la vida, a la libertad y a la integridad física” (Jara y Vidal, 1986: 1).

Por literatura documental o testimonial se entiende así, según las declaraciones anteriores, tanto una literatura que hace uso de distintos tipos de documentos y testimonios, como aquella que se presenta ella misma como testimonio de un acontecimiento histórico concreto. Se puede distinguir, de esta forma, como hace Renato Prada Oropeza, entre “el testimonio” como sustantivo, que designa una tipología discursiva más específica, y “lo testimonial”

<sup>20</sup> Salvo que se indique lo contrario, las cursivas son del original.

como adjetivo, término que resulta más abarcador (en Jara y Vidal, 1986: 11) y que sería el que mejor se adaptaría, en mi opinión, a los textos que se analizan aquí.

Según esta idea, los textos testimoniales o lo testimonial en literatura se enfrenta a la tarea de relatar una serie de acontecimientos determinados, por lo general conflictivos, pero presentándolos a través de una forma literaria. Esto supone un necesario proceso de manipulación y elaboración del material documental, en el que importa tanto lo contado, como su forma de presentación o aparición.

La inclusión de la literatura mexicana mencionada dentro de esta categoría de “lo documental” o “lo testimonial” plantea, según lo anterior, una serie de cuestiones importantes desde el punto de vista teórico sobre las que resulta necesario reflexionar, como son la relación que mantienen los textos con la realidad o con lo real, y las distintas transformaciones y manipulaciones que sufre este material real y temático en el proceso de elaboración de obras literarias. Este último aspecto obliga también, indirectamente, a cuestionar y valorar el papel que desempeña el autor en estas composiciones y la forma en que su voz y su discurso conviven y se alternan con otras voces y otros discursos en el interior del texto.

### Relaciones entre lo real y lo ficcional

En lo que respecta a la primera cuestión apuntada, resulta innegable la relación que mantienen los textos analizados con el contexto histórico en el que se producen, algo que se observa tanto en aspecto temático de estas composiciones como en el sociológico, en la forma y momentos de aparición, presentación y recepción de muchas de estas obras y su conexión con actos sociales como performances, marchas, conmemoraciones, lecturas públicas, etcétera.

En relación con el contenido, los textos proporcionan muchos detalles relativos a personas, lugares, fechas y acontecimientos que son esencialmente verdaderos y ocurridos, y no producto de la ficción o la imaginación de sus autores. La presencia de estos

datos se justifica, por un lado, por la supuesta preferencia de los lectores por las historias cercanas a la realidad, lo que las hace más verosímiles. Esta preferencia se demuestra en el aumento de las ventas de libros dedicados a este tema, tal como refiere Esther de Orduña en el análisis del fenómeno editorial que supone la novela sobre el narcotráfico ya mencionado en apartados anteriores.

Y esta misma cercanía al presente es lo que les ha unido a la venta, puesto que son novelas actuales, muestran lo que está pasando actualmente en la región. Y al público le gusta esto, porque quiere entretenerse, pero ¿cómo mejor que con libros que cuentan “la verdad”? Porque si esas novelas van acompañadas de noticias y elementos reales que podamos detectar la convertirán en creíble y verosímil, le daremos veracidad y pensaremos que a través de la literatura conocemos el presente y la historia. Es un recurso literario y editorial para vender más originales (De Orduña, 2017: 158).

Por otro lado, la atracción por lo real excede, según otros pensadores, el nivel temático de esta literatura para constituirse como un rasgo general y propio de la época actual, caracterizada por esa “hambre de realidad” a la que hacen referencia autores como Albert Chillón (1999, 2004) y Alain Badiou (2004), y que María Angulo Egea explica de la siguiente manera:

Esta ansiedad social de realidad, o de apariencia de realidad, o de signos que suplantán y mejoran lo real, está beneficiando a la no ficción, al periodismo narrativo [...]. La mirada y la voz del cronista se reciben como certezas. Nos rescatan de la ambivalencia, nos devuelven parcelas de lo real, de conocimiento, y sus voces se nos muestran confiables, basadas en la experiencia. Ante la velocidad y ansiedad informativa, ante el despliegue de subjetividades, de opiniones fugaces, ocurrentes y lúcidas, el cronista mira en profundidad (Angulo Egea, 2014: 9).

Para conseguir esta apariencia de realidad, además de los datos y los detalles concretos ya mencionados, los textos hacen uso de elementos que proceden de discursos considerados como rea-

les y a los que se atribuyen, como se verá, según los pactos de lectura convencionales, características de autenticidad o verosimilitud. Entre ellos se incluyen tanto noticias aparecidas en la prensa y en la llamada nota o crónica roja,<sup>21</sup> como informes oficiales y declaraciones directas de víctimas, testigos y afectados.

Armando Alanís Pulido confirma esta utilización de material documental real en el proceso de creación de sus poemas en la entrevista realizada por Javier Moro en relación con su poemario *Balacera*. Ante la pregunta sobre esta adaptación o trasvase de elementos periodísticos, frases y declaraciones públicas al texto poético, el autor responde lo siguiente:

Sí, tomo notas de periódicos, encabezados, declaraciones de funcionarios, todo lo que tuviera que ver con la violencia, y es que además todo tenía que ver, porque se volvió parte de nuestra cotidianidad, por ejemplo, la palabra balacera salía todos los días en los medios, la escuchabas todos los días en la radio y en la televisión, incluso la podías oler por las cercanías, por los lugares en los que te movías (Moro, 2018).

Además de la prensa y los medios de comunicación, también se utilizan como fuentes de documentación medios alternativos de información y difusión como redes sociales y blogs. Estos últimos han aumentado en los últimos años debido a la falta de una información veraz, completa u objetiva procedente de los medios convencionales y, al ofrecer versiones alternativas de la historia, se convierten en un canal de difusión fundamental en relación al tema de la narcoviolenencia, tal como señala nuevamente Esther de Orduña: “Por este motivo poseen tanta importancia los portales independientes, aquellos que ofrecen una versión alternativa a la ofrecida por el Estado, pues dan voz a las familias de las víctimas

<sup>21</sup> Esther de Orduña hace referencia a la importancia que tiene la prensa sensacionalista o la nota roja en México, que funciona muchas veces como inspiración o motivación para la creación artística: “Parte de esta influencia la tienen las notas rojas, las crónicas amarillistas que sólo se centran en asuntos de asesinatos. Tanta es la influencia de este género periodístico que no pocas películas se basan en estas noticias para escribir sus guiones, sobre todo las que se centran en las partes de la vida íntima de los cárteles” (2017: 137).

y a las propias víctimas para defender ante la opinión pública su versión de los hechos” (De Orduña, 2017: 191).

Por su parte, también María Rivera, autora del poema “Los muertos”, alude a las labores de investigación y consulta de archivos, informes oficiales y periodísticos que realizó para su composición, en la entrevista realizada por Dylan Brennan, en la que confirma que todas las situaciones y los hechos referidos en el poema son verdaderos.

The facts that I narrate are all true, occurring at some point during those years, I made a sort of tour of the most significant violent acts up to the year 2010, the sum of the atrocities that make up the recent history of Mexico. [...] It's all based on journalistic reports, mostly from the Special Migrants Report from the National Human Rights Commission, from 2009, and an investigation I carried out in Honduras on some of the 72 migrants killed in 2010. Naturally these facts become the basis of a literary invention: their return to life on the Day of the Dead (Brennan, 2017).<sup>22</sup>

Aunque la presencia de lo real parece ser una condición o un requisito necesario de esta modalidad de escritura, como ya se dijo, se trata de una noción que resulta problemática, tanto en su conceptualización como en lo relativo a los géneros y los discursos que hablan de ella. Esto hace necesarias algunas consideraciones en relación con las categorías o las tipologías genéricas que aquí se proponen.

Por un lado, hay autores que niegan la posibilidad de hablar de lo real como algo objetivo, dado o natural y no construido, alegando la cualidad discursiva de todo lo que se considera como tal. Puesto que todo debe ser elaborado e interpretado, se con-

<sup>22</sup> “Los hechos que narra todos son verdaderos, ocurrieron en algún momento de esos años, hice una especie de recorrido de los hechos violentos más significativos acontecidos hasta el año 2010, una suma de las atrocidades que conforman la historia reciente de México [...] Está basado en notas periodísticas, mayormente, en el Informe Especial de Migrantes de la CNDH, del 2009, y en una investigación que hice en Honduras sobre algunos de los 72 migrantes asesinados en 2010. Naturalmente, estos hechos son la base de la fabulación literaria: su regreso a la vida con motivo del día de muertos” (Versión en español de la entrevista original inédita, proporcionada por María Rivera).

sidera imposible la existencia de discursos que no tengan cierto grado de ficción.

En esta línea de pensamiento se sitúan las ideas de Albert Chillón, quien, teniendo en cuenta los postulados del giro lingüístico, y coincidiendo con las afirmaciones de Hyden White en relación con los discursos históricos, señala cómo todas las construcciones discursivas y las conceptualizaciones sobre el mundo se encuentran mediatizadas inevitablemente por el discurso mismo que las construye y por sus estructuras lingüísticas y textuales.

Ello es así, para empezar, porque están sujetas a la triple mediación ya mencionada: son lingüísticas, retóricas y narrativas, y por consiguiente no traen los sucesos y cosas cual han sido, no les es dado re-producirlos, es decir, producirlos tal como eran de nuevo. Tan solo les es posible re-presentarlos *a posteriori*, intentando recuperar lo sin remedio perdido –lo que ya es pasado– mediante su mutación en otra entidad de distinta índole: no ya sucesos efectivamente ocurridos, sino virtualidades lingüísticas e icónicas que, en el curso de los intercambios comunicativos, son tomadas por plausibles, verosímiles verdades (Chillón, 2014: 61-62).

Como continúa desarrollando el crítico, todo suceso y acontecimiento, a excepción de los sucesos naturales, es una construcción realizada a través del lenguaje y del discurso –la dicción–, por lo que los conceptos de realidad y de lo real en cuanto algo dado u objetivo resultan cuestionables y, por lo tanto, no puede hablarse de discursos que sean no ficcionales.

A diferencia de los sucesos naturales, los llamados “hechos” son de hecho, en cuanto humanos, configurados siempre por el discurso, y además poseen una constitución heterogénea: aspectos que a menudo distan de ser comprobables o evidentes, y que sólo resulta posible escrutar en parte, conjeturando a partir de los indicios disponibles. [...]

En contra de lo que el sentido común da por supuesto y predica, debe observarse que los hechos no están *ahí* –materiales y tangibles, como las montañas o los ríos–, dado que son complejos dialécticos de acción y discurso, entramados argumentales y argumentativos que

prestan sentido a los acaeceres rudos. De ahí que suelen mostrarse refractarios a cualquier reduccionismo positivista; de ahí que sean constructos sociales y no simples cosas; y de ahí también que, en el mejor de los casos, ofrezcan vertientes que es posible observar, interpretar y a veces medir desde mudables perspectivas (Chillón, 2014: 66).

Como menciona el autor, no existe algo que pueda ser considerado como realidad o hechos de la realidad como tal, pues sólo los sucesos naturales son “hechos” en sí y los demás son contruidos a través del lenguaje. Por este motivo, el autor rechaza el término “no ficción”, ya que la ausencia de ficción es, como él mismo sugiere, una “entelequia imposible” (Chillón, 2014: 65), y lo sustituye por el de “facción”, en su doble acepción de “factual”, relativo a los hechos, y “construido” o “fabricado”. Según esto, la diferencia entre el discurso ficticio o ficcional y el pretendidamente objetivo o factual, es una diferencia de grado o de posibilidad de verificación o autenticación de lo contado.

A diferencia de la “ficción” realista o fantástica, libre de compromisos probatorios, la “facción” se distingue porque en ella la refiguración debe respetar exigencias referenciales, incluyendo la verificabilidad, cuando es asequible, tal como ocurre en el periodismo informativo o en el documental audiovisual. A esto el autor añade que “tanto la ‘ficción’ como la ‘facción’ recrean lo posible y lo existente –y sus variadas conjugaciones– gracias a la labor configuradora que la imaginación permite” (Chillón, 2014: 65).

Estas distinciones resultan pertinentes para la clasificación o la caracterización que hace este autor de la literatura testimonial, que considera, a diferencia de la novela, como perteneciente a la dicción facticia testimonial (Chillón, 2014: 71), que se caracteriza por una intención de veracidad y al mismo tiempo por su escasa o problemática verificabilidad, sujeta únicamente a criterios de verosimilitud y veracidad.<sup>23</sup> Es decir, lo contado en este tipo de

<sup>23</sup> Según la clasificación propuesta por este autor en relación a los géneros, la novela o la narrativa sobre el narcotráfico podría englobarse dentro de la “dicción ficticia realista”, caracterizada, según el crítico, “por la destilación de una verdad de experiencia esencial a través del ejercicio de la generalización tipificadora y, en suma, de la verosimilitud referencial” (Chillón, 2014: 71). Este tipo de enunciaciones, como continúa explicando Chillón, busca “erigir mundos posibles mediante la representación mimética de ciertos mundos reales [...] reconocibles por los

textos no es inventado ni fabulado, como ocurre muchas veces en la novela, sino que se basa en esa “intención de veracidad” mencionada, aunque sus contenidos no puedan ser comprobados o verificados. Esto tendrá una serie de repercusiones textuales que afectarán a algunas características retóricas y discursivas de estos textos, como se verá un poco más adelante.

Por otro lado, y abundando en la misma idea de la imposibilidad de separar lo que se considera lo real de lo ficcional, puede argumentarse que estas nociones muchas veces se interpenetran o se confunden, algo que se hace evidente en los casos en los que la supuesta realidad resulta más increíble o inverosímil que la propia ficción.

En el caso mexicano, y ante una violencia tan extrema como la que se vive en el país, y según el excedente de agravios añadidos a la propia muerte que se ejerce sobre los asesinados y las distintas formas de aparición y presentación de los cuerpos, muchas veces es la propia realidad la que resulta increíble o inverosímil por inimaginable y exagerada. La normalización de los abusos, la vio-

---

interlocutores -lectores o espectadores” (2014: 71), de los que el relato, la novela, el teatro y el cine de carácter realista ofrecen incontables ejemplos. Por su parte, el tipo de recreaciones de la violencia y el narcotráfico al que se dedica este trabajo, libre, como ya se comentó, de la construcción de estos mundos posibles verosímiles, como ocurre con la novela, podría incluirse, en términos generales, dentro de lo que el autor denomina “dicción facticia testimonial”, caracterizada, por su parte, y a diferencia de la “dicción facticia documental” propia de géneros periodísticos y mediáticos, dotada de un grado de verificabilidad relativamente alto, por “su veracidad intencional y, al tiempo, por su escasa o problemática verificabilidad”. En esta modalidad Chillón incluye los libros de confesiones y memorias, los dietarios, los epistolarios, los relatos de viaje, los retratos y semblanzas, y, en general, toda la “literatura testimonial” en su conjunto (2014: 71). Sin embargo, dado que una gran mayoría de los textos analizados son textos poéticos y que, como se vio, uno de los elementos que problematiza este tipo de escritura es la figura del autor y su participación en la creación de estas obras testimoniales, esta modalidad no se presenta de manera uniforme, sino que se combina con un tipo de dicción que explora la expresividad y la subjetividad de quien enuncia, alternándose, así, con una expresión que apela a la experiencia interior, propia de la imaginación, el sueño o el ensueño, en lo que podría entenderse como un realismo simbolista o expresionista, tal como aparece, por ejemplo, en el mito, la leyenda y lo fantástico en general, que caracterizan esa “dicción ficticia mitopoética” (Chillón, 2014: 71-72). Esta dualidad o esta aparente incongruencia en cuanto las clasificaciones o las modalidades tal vez puede resolverse siguiendo otros enfoques u otras aproximaciones que consideren categorías mixtas o híbridas, como son, por ejemplo, la de la docuficción (Tschiltschke y Schmelzer, 2010) o la del pacto de lectura ambiguo (Martínez Rubio, 2015), tal como se verá más adelante.

lencia y la impunidad en la vida cotidiana tiene así la capacidad de desdibujar las fronteras o los límites entre lo real y lo irreal, haciendo que muchas acciones criminales se justifiquen y se diluyan “en la niebla de la guerra”,<sup>24</sup> en esa penumbra que lleva a dudar de la propia realidad. Sergio González Rodríguez se sirve de esta metáfora de la penumbra y lo crepuscular para calificar la deshumanización creciente que está teniendo lugar tanto en la vida pública como en la privada, lo que la hace comparable, precisamente, a una novela.

En otras palabras, la realidad como irrealidad, donde lo fronterizo, lo crepuscular, lo incierto y lo atroz se amplían y ahondan. Un horizonte carente de perspectivas para la mayoría de la gente que resume el título y el contenido de una novela de 1999 del ya fallecido escritor Daniel Sada: *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. La penumbra mexicana (González Rodríguez, 2016b: 250).

Una idea similar se recrea en el poema “Llamarada”, de Sugey Navarro. En el texto, que adopta la forma de un monólogo dramático, una hija le habla a su madre sobre su deseo de no convertirse en una desaparecida más, reducida simbólicamente a la pequeña llama de las veladoras que aparecen en las frecuentes vigiliadas por las desaparecidas que tienen lugar en el país, formando parte de lo que se califica aquí como un “altar eterno”. Además de este altar, que sugiere ya en sí mismo la idea de una representación, una ceremonia o una escenificación, la caracterización de la realidad mexicana como una ficción se transmite a través de otras referencias, como por ejemplo las fotográficas.

Sepia es el paisaje, sepia  
—veladura a sangre seca—

<sup>24</sup> Andreas Schedler sitúa el origen de esta frase que da título a su ensayo en una desafortunada expresión de Robert McNamara, secretario de defensa de Estados Unidos durante los primeros años de la guerra de Vietnam. Con esta frase, que a su vez es el título del documental dirigido por Errol Morris en 2003: *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert McNamara*, y como el mismo Schedler menciona, el secretario de defensa justifica sus errores aludiendo a la complejidad de los conflictos bélicos, cuyas variables sobrepasan la capacidad de la mente y el juicio humanos para comprenderlos (2018: 28, nota 12).

desierto que detiene al tiempo.  
 Intento de permanecer despiertos  
 ante esta ficción que hipnotiza  
 en su reproducir constante,  
 amenizado por el himno,  
 ya satírico y cansado,  
 cual credo en boca de ateos (Contreras, 6 de septiembre de 2016).

En este fragmento, el paisaje “real” del desierto que observa la hablante adquiere el color sepia propio de las fotografías antiguas, que en este caso proviene del velo que proporciona la sangre seca de las mujeres asesinadas, que tiñe todo con su color, y que señala, a la vez, la idea de la perpetuación de un problema constante y repetido a lo largo del tiempo. Además de esta identificación indirecta de la realidad con una fotografía, esta realidad se describe explícitamente como una “ficción” que hipnotiza y amenaza con sumir a los individuos en el sueño, debido a su repetición o “reproducción” constante, palabra que también remite al ámbito del arte, la copia y lo ficcional. Esta realidad cansina e inverosímil contrasta con la imagen enaltecedora del país que aparece en el Himno Nacional, al que, según lo que se confirmará como una referencia frecuente en estos textos, como se verá más adelante, se hace referencia aquí de forma desmitificadora en la calificación de un himno “ya satírico y cansado” que se repite “cual credo en boca de ateos”, haciendo alusión a ese desencanto y esa pérdida de fe de los individuos y subrayando el contraste que existe entre ambas realidades, la “real” y la ficcional, construida o inventada.

En la misma línea de los autores anteriores pueden situarse las declaraciones de la narradora y periodista Lolita Bosch, recogidas por Esther de Orduña, en relación a sus crónicas periodísticas literaturizadas o con estilo literario, según un fenómeno frecuente en la actualidad, puesto que, en sus propias palabras, “[n]arrar hoy lo que está ocurriendo en México es mucho más difícil que inventarlo”, a lo que añade de Orduña que estos autores: “Con la literatura consiguen protegerse a sí mismos y narrar la realidad” (2017: 193).

Según estas declaraciones, paradójicamente, la escritura que intenta dar cuenta de lo real o acercarse a lo real, como la literatura testimonial o documental contemporánea, y como cualquier escritura preocupada por la construcción de memoria y la visibilización de lo silenciado en general, necesita de la imaginación para formular o materializar lo ausente y lo vacío, algo que, adelantando la idea de Paul Ricoeur de la “la función liberadora” que ejerce la ficción sobre la historia que se comentará más adelante, permite explicar o justificar, de alguna manera, el aspecto “ficcional” o “literario” de estas composiciones.

Algo parecido refiere Slavoj Žižek cuando menciona cómo la ficción y lo ficcional se revelan en la actualidad como necesarias para acercarse a realidades tan duras o tan dramáticas que no resulta posible aprehender sin el velo o la distancia que éstas proporcionan. Como señala el autor, sólo mediante lo que experimentamos como ficción, mediante esa “fantasía de la forma”, como él mismo denomina a este tipo de filtros o mediaciones, se puede acceder a una realidad tan “traumática” y “excesiva” que sólo resulta posible soportar de esta manera (Žižek, 2005: 20-21).

Los trasvases y las interferencias que se producen entre los ámbitos de lo real y lo ficcional señalados operan también, como se ve, en el nivel de los discursos elaborados en torno a estas nociones, haciendo que se adopten en lo ficcional elementos o estrategias de discursos en principio no literarios, como la historia y el periodismo, y viceversa; que el discurso literario se contagie de elementos o procedimientos propios de discursos factuales como el cronístico, el testimonial e incluso el jurídico-forense.

A pesar de que esta literatura no está sujeta a la verificabilidad propia de los discursos factuales, utiliza en muchos casos elementos propios de estos discursos, que se ofrecen como pruebas y “códigos veridictivos” de lo contado. Las razones de esta inclusión son variadas y oscilan entre el deseo de aumentar la verosimilitud de lo dicho y otorgarle un valor testimonial; la necesidad de incrementar la presencia de lo real o la apariencia de lo real en los textos, algo que resulta deseable por la demanda de los lectores, según quedó dicho; e incluso la intención de volver más prestigiosos unos discursos literarios desacreditados en ocasiones en cuanto a su capacidad de construcción de realidad y memoria.

Renato Prada Oropeza, de acuerdo a la primera de las razones apuntadas, concede a este tipo de inclusión de pruebas en los textos literarios el incremento de su valor testimonial. De él procede la expresión y la idea de la presencia de “códigos veridictivos” en aquellos discursos literarios que adoptan ocasionalmente recursos de lo testimonial, sin dejar por ello de ser discursos de ficción.

[E]l discurso narrativo-literario fictivo puede manifestar un valor testimonial indudable, al hacer uso con perfecta pertinencia [...] de códigos veridictivos propios del discurso-testimonio (identidad del sujeto del enunciado y del sujeto de la enunciación, sostenida a su vez por códigos veridictivos explícitos: nombres propios de lugares, personas, de circunstancias históricas denotativas, etc.); sin embargo, todos estos códigos se hallan enmarcados dentro de una dominante que los convierte en elementos coherentes de un relato de “ficción”: el deslizamiento de los planos del ser y del parecer (Prada Oropeza, 1986: 20).

Como parte de estos códigos veridictivos, y además de las referencias a nombres propios y circunstancias históricas concretas, el autor menciona la presencia de ciertas “pruebas” impersonales u objetivas, tales como las que aparecen en las crónicas documentales –en las que el autor incluye, por ejemplo, *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska–, que tienen la intención de manifestar el hecho por sí mismas, como pueden ser la presencia de una fotografía; el diálogo transcrito de una grabación previa; un fragmento-testimonio que asume su emisor; y declaraciones públicas o comunicados de prensa. Estos elementos confieren al texto, según este autor, una movilidad y un dinamismo especiales, así como la posibilidad de manifestar distintos puntos de vista, al ser la focalización múltiple o periscópica, como él mismo señala, un mecanismo preferido o característico de este discurso “por naturaleza polifónico” (Prada Oropeza, 1986: 20). Esta idea de la polifonía y la multiplicidad de la focalización de los discursos testimoniales también resultará relevante en los textos mexicanos, tal como se verá en el apartado dedicado a la escritura comunitaria.

Ulrich Winter (2018), por su parte, en relación con la tercera razón mencionada arriba, alude a la falta de prestigio que en ocasiones acompaña a este tipo de textos ficcionales frente a los discursos de construcción de memoria para explicar el proceso de la judicialización de la escritura literaria, paralelo o simultáneo al proceso inverso de literaturización de muchos discursos e informes judiciales que está teniendo lugar en la actualidad. Si bien, por un lado, el hecho de concebir unos determinados textos como literarios, y, por lo tanto, como ficcionales, les confiere una aparente libertad o una capacidad que no tienen los textos históricos, periodísticos o jurídicos, algo que puede considerarse, en unos casos, como una ventaja, el halo de gratuidad o irrelevancia que se deriva de esta consideración puede interpretarse, en otros, como una supuesta inferioridad de los discursos literarios en relación con los no literarios, en el caso de las escrituras de la memoria. Esto es lo que conduce, según el autor, a que los primeros imiten o adopten estrategias de los segundos, con el fin de adquirir su prestigio. Entre estas estrategias se encuentra, precisamente, el uso de testimonios y pruebas que permitan defender la facticidad de lo contado. Como señala Winter:

Para cumplir con los imperativos de memoria histórica y formar parte del conjunto de los distintos lenguajes de elaboración del pasado, tal como quedan definidos por los valores ético-jurídicos de verdad y justicia, los relatos estéticos llevan a cabo una traducción o transferencia del sistema discursivo científico al sistema discursivo cultural o estético. Representan un proyecto de política estética destinado a producir otras “formas de verdad” [...], en este caso literarias. La estrategia estética consiste a menudo en una operación que podría llamarse mimetismo o simulacro del lenguaje jurídico y/o historio-gráfico, sus procedimientos, sistemas argumentativos, estilos, etc. Un ejemplo es el uso de materiales documentales y hechos históricos como supuesta prueba o evidencia de la facticidad de lo narrado (Winter, 2018: 185).

Sería así el prestigio del que gozan los textos facticios la razón que conduciría a la imitación o adopción de sus estrategias narrativas y esquemas de argumentación en textos de ficción. El uso de

estos recursos documentales podría verse, de esta forma, como muestra de este proceso de judicialización de la escritura literaria aludido por el autor.

Por todos estos motivos, y debido a estos trasvases, interacciones e interferencias entre lo que se considera ficcional y no ficcional o factual, la distinción entre ambos conceptos y discursos no siempre es posible o no resulta clara. Esta interacción lleva a otros autores a proponer categorías genéricas híbridas, como la docuficción, o incluso a defender la posibilidad de un pacto de lectura ambiguo, que no se apegue de manera excluyente a lo ficcional o a lo no ficcional.

La idea de la docuficción se fundamenta, como el nombre permite adelantar, en un acercamiento de los dos géneros implicados –el documental y el ficcional–, que puede realizarse o concretarse en distintas formas y grados. Esta idea de la combinación de dos elementos incluye así la posibilidad de gradación de la docuficción que oscila, en palabras de los críticos, y según la cantidad de sus elementos formadores: “en la escala entre el *degré zéro* de una pura denotación de hechos y una ficción que renuncia a toda autenticación” (Tschiltschke y Schmelzer, 2010: 16). Esta mezcla o hibridismo genérico se manifiesta en los textos mediante la utilización o la inserción de mecanismos, elementos formativos, estructuras, códigos y estrategias de uno en otro, en un intercambio que funciona en las dos direcciones. Tal como explican los autores:

La docuficción puede suceder de dos maneras distintas: a través del acercamiento de un documento a una ficción y a través del acercamiento de una ficción a un documento. Esto, a su vez, puede consumarse de distintas formas. Se puede dar el acercamiento de un documento a una ficción a través del uso de elementos fictivos (A1), la creación o construcción de sentido que resulta de la elaboración de una trama que relaciona los elementos documentales (A2) y la adopción de códigos y estrategias representativas connotadas con la ficción (estructuras narrativas, dramático-teatrales o poéticas (A3) (Tschiltschke y Schmelzer, 2010: 16).

Por su parte, el camino inverso, el paso de la ficción al documento o a lo documental, se describe de la siguiente manera:

el acercamiento de una ficción a un documento resulta de la referencia a documentos (por ejemplo fuentes históricas, B1), el empleo de documentos (o sea la integración/montaje de materiales documentales en forma de texto o imágenes, B2), y el recurso a formas y estrategias representativas convencionalmente interpretadas como documentales (como la carta, el diario, el protocolo, la entrevista, etc., B3) (Tschiltschke y Schmelzer, 2010: 16).

Considero que esta clasificación resulta muy útil para el análisis de las obras literarias a las que hago referencia aquí, teniendo en cuenta que, como los propios autores señalan, siguiendo la idea de John Searle (1975), las características del texto en sí no son suficientes para diferenciar textos ficcionales de textos documentales (Tschiltschke y Schmelzer, 2010: 17). A este criterio textual o estilístico habría que añadir el aspecto pragmático de la intencionalidad del autor, sin olvidar, como ya se dijo, que tanto la ficción pura como la objetividad o la verdad absoluta no existen o no son posibles en la representación ni en el discurso.

En el caso de las obras y los textos a los que se dedica este trabajo, que pueden considerarse textos híbridos, como ya se señaló, operan los dos procesos apuntados, en las dos direcciones señaladas.

En relación con el acercamiento de la ficción al documento, y como se mencionó en las últimas citas, los textos recurren a fuentes históricas (B1), como podrían ser los informes de organismos oficiales, así como la información aparecida en distintos medios de comunicación; discursos oficiales, prensa, radio, etc. Es el caso, por ejemplo, de la Comisión Nacional de Derechos Humanos y su informe especial sobre migrantes de 2009 al que aludía María Rivera como fuente documental para la escritura de su poema. A diferencia de las fuentes que se mencionan en el siguiente apartado, éstas no se incorporan a los textos de manera directa, sino que su consulta forma parte del proceso de documentación previo a la escritura y está relacionada con la labor de investigación que realizan los autores a la que se aludirá páginas más adelante.

En relación con el segundo aspecto (B2), muchas de estas obras incorporan distintos materiales, por lo general, en forma de texto,

procedentes de las fuentes mencionadas, cuyo contenido se integra al texto principal en una operación de apropiación, intervención y reescritura que da lugar a una especie de collage textual y discursivo en el que resuenan diferentes ecos y se escuchan voces de distinta procedencia.

Es lo que ocurre con el blog *Menos días aquí. Instrucciones para contar muertos*, del que además de datos e información concreta se utilizan fragmentos textuales en la escritura de la obra *Antígona González*. Lo mismo sucede con algunos de los testimonios de víctimas que aparecen en esta obra, que proceden de notas publicadas en la prensa local y nacional, como *El Diario de Coahuila*, *El Universal* o *La Jornada*.

También podría incluirse en este apartado el poema “Mapa de los feminicidios en México” (2017), de Mijail Lamas, compuesto, según declaración del autor, a partir de las conversaciones mantenidas con los taxistas de la zona centro de Ciudad Juárez.

Por último, en relación con la tercera estrategia señalada por los autores (B3), relativa a la utilización de formas representativas convencionalmente interpretadas como documentales, puede mencionarse la adopción de la forma del telegrama en la sección “Me llamo cuerpo que no está”, de *La imaginación pública* (2015b), de Cristina Rivera Garza; la entrevista realizada por la misma autora a Luz María Dávila, madre de dos chicos asesinados, que aparece recreada en el texto “El domingo más largo”, de *Dolerse* (2015a: 129-139); el discurso pronunciado por ella ante el presidente de México, parte del cual se incorpora después al poema “La reclamante”; y la sección inicial del poemario de Jorge Humberto Chávez, *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...* (2013), que bajo el nombre de “Crónicas” ofrece un panorama en clave poética de la situación que se vive en la ciudad fronteriza de Ciudad Juárez.

Por su parte, y en sentido inverso, la “ficcionalización” de los contenidos proporcionados se produce también mediante los tres aspectos señalados por los críticos. En primer lugar, por el uso y la incorporación de elementos fictivos (A1), pues no todo lo mencionado es real o cuenta con un referente histórico externo que le pueda ser atribuido. Aquí pueden incluirse, por ejemplo, los casos de alteración o ficcionalización de los nombres propios

de personas, realizados, por lo general, por motivos de seguridad, así como la recreación de episodios no ocurridos como tales, como los que se relatan en *Antígona González*, obra que, como se mencionó, versiona o reescribe la obra de Sófocles, convirtiendo a Polínices en Tadeo, el hermano de esta también ficcionalizada Antígona mexicana.

El mismo proceso de ficcionalización se produce también por la construcción de una trama en la que se ponen en relación los elementos documentales (A2). La ficcionalización de los materiales tiene que ver en este caso con la creación de un cauce que sirva de soporte literario para su vehiculación, en el que intervienen los elementos básicos o fundamentales de los textos literarios: trama, espacio, tiempo, personajes, lenguaje o discurso. Es lo que ocurre en el caso de *Antígona González*, que utiliza el argumento de la *Antígona* de Sófocles como base para una reescritura que sitúa de manera ficcional los hechos de la historia original en el contexto mexicano, con las necesarias conversiones, adaptaciones y traslaciones, para enhebrar o incorporar en ella sucesos verosímiles ocurridos en el México actual. También puede incluirse aquí la sección citada “Me llamo cuerpo que no está”, de *La imaginación pública*, de Cristina Rivera Garza, en la que la desaparición y el asesinato de dos mujeres se inserta en una trama narrativa que puede reconstruirse por encima de la estructura poética de la sección, encontrando un inicio, un desarrollo y una conclusión a la lamentable historia que se comunica en el texto, y también poemas con una cierta estructura narrativa, como “Comarca de San Fernando” (2013), de Juana Adcock, que relata el proceso de transformación de la comarca sufrido por los efectos del narcotráfico y la necesidad de recuperar la identidad perdida.

Finalmente, y como ya quedó dicho, la ficcionalización se realiza mediante la adopción de códigos y estrategias de representación connotadas con la ficción (A3), como pueden ser, en este caso, las estructuras dramático-teatrales y poéticas a las que hacen referencia los autores. Es decir, la forma o el vehículo en el que se transmiten estas ideas son las formas habituales o convencionales de los textos literarios, entendidas como tales tanto por autores como por lectores y/o receptores, que despliegan

el pacto de lectura ficcional que se asocia normalmente a estas composiciones. En este sentido, todos los textos analizados se presentan bajo formas literarias canónicas o reconocibles, como poemas, ensayos, poemas en prosa u obras de teatro.

Según esta idea, podría decirse que en los textos literarios mexicanos aludidos existen algunos elementos –hechos, sucesos, datos, nombres– que son reales, en el sentido de históricos y ocurridos, y que éstos conviven con otros que no lo son, puesto que pertenecen a lo literario, inventado, recreado o ficcionalizado, sin que esto resulte necesariamente excluyente.

Además de la noción o el concepto de docuficción, puede hablarse así de pacto de ambigüedad en la representación o pacto ambiguo, tal como hace José Martínez Rubio (2015), desarrollando las propuestas de Manuel Alberca (2007) y de Tschischlke y Schmelzer (2010). Más que centrar la distinción entre los géneros de ficción y no ficción en cuestiones formales, inherentes a los textos mismos, el autor realiza esta separación atendiendo a la intención de estos textos y al proceso de comunicación que establecen con el lector según determinados “pactos de lectura”. Su enfoque incorpora la perspectiva de la pragmática literaria, como él mismo declara: “considero el fenómeno de la ambigüedad como un fenómeno que se explica a través de la pragmática literaria, de su efecto de comunicabilidad o del juego de expectativas que el escritor propone y el lector demanda” (Martínez Rubio, 2015: 111).

Continuando las observaciones realizadas por Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* (1996) en relación a las diferencias entre historia y ficción, Martínez Rubio propone la posibilidad de hablar de una opción intermedia o ambigua entre los dos tipos de discursos.

Dentro del ejercicio del “como si” que plantea Ricoeur (la historia se cuenta “como si fuera relato de ficción”; la ficción se construye “como si fuera reveladora del pasado”; ambos discursos se desarrollan de forma paralela y con múltiples contagios: la ambigüedad sería el último estadio de esta combinación), queda claro lo que gana cada narración al acercarse a la otra: la ficción gana en verosimilitud al inmiscuirse en la historia y la historia gana en expresividad al acercarse a la ficción (Martínez Rubio, 2015: 115).

De esta forma, verosimilitud, por un lado, y expresividad, por otro, serían las ganancias o las ventajas de estas nuevas formas genéricas ambiguas, que, gracias a la ficción, consiguen expresar más o llevar la representación de los hechos a terrenos a los que por sí mismas no llegarían. Para ello, tal como explica el autor, estos géneros híbridos o ambiguos “toman prestados los recursos expresivos, los procedimientos, los temas, los tonos y los alegatos que contienen los géneros ficcionales, mucho más eficaces que los recursos propios de la no ficción” (Martínez Rubio, 2015: 133), con lo que la historia adquiere la “función liberadora” que le ofrece la ficción (Ricoeur, 1996: 916).

Las estrategias de estos textos mixtos remiten a la intención fundamental con la que fueron ideados o construidos y al tipo de comunicación que proponen, que en este caso tiene que ver con la reivindicación de una memoria concreta y la denuncia de determinados acontecimientos.

[T]anto la *docuficción* como muchas obras literarias, fílmicas, televisivas o artísticas tienen la voluntad de mantener un fuerte vínculo con lo referencial y lo factual, y es el vínculo con la ficción el que refuerza un sentido en la obra, el que apunta la intención del autor, el que ayuda a otorgar un significado a los hechos que de por sí no tienen o tienen en grado inferior a como el autor cree que deberían tener. La ambigüedad, por lo tanto [... en el caso de la *docuficción* con mucha más implicación ética, como es fácil de entender] pretende evidenciar y narrar unos acontecimientos factuales y construir un sentido fuerte sobre ellos con la ayuda de una ficción explícita. Ni renuncia a lo real, pues es su intención primera, ni renuncia a la ficción, pues es la que imprime el sentido a los hechos narrados y la que plasma la voluntad del escritor a la hora de crear y emitir ese mensaje (Martínez Rubio, 2015: 131).

Como señala el crítico, es esta ambigüedad la que permite construir una ficción que haga referencia a una serie de hechos reales, que son los que se pretenden transmitir o denunciar, según la intención fundamental del autor en este tipo de textos. Gracias a esta ambigüedad, lo ficcional y lo factual pueden convivir sin re-

sultar excluyentes, tal como ocurre en la mayoría de textos literarios analizados.<sup>25</sup>

## La manipulación de los materiales.

### El papel del autor en la literatura documental

El segundo aspecto señalado en relación con estos textos tiene que ver con el tratamiento y la manipulación de materiales previos que se realiza en estas obras.

A pesar de su carácter testimonial y de su cercanía, similitud o incluso imitación de discursos periodísticos y judiciales, como ya se advirtió, no hay que olvidar que se trata de textos literarios y que, por lo tanto, todos los hechos, datos y testimonios se utilizan, como señalaba María Rivera en la cita del apartado anterior (Brennan, 2017), como el material o la base de una invención literaria. En el proceso de escritura, y como indican también otros autores, este material se ve sometido a diversas modificaciones o alteraciones que responden a distintos motivos.

Además de las transformaciones que afectan a la relación entre lo ficcional y lo real o lo factual, ya vistas en el apartado anterior, en los textos se realiza una serie de modificaciones que tienen que ver con cuestiones estéticas, artísticas y literarias; con motivos de seguridad –tanto de los autores como de las personas mencionadas y aludidas–; y con aspectos éticos, relativos a la privacidad y sensibilidad de los afectados y de sus familiares y conocidos, así como de los lectores.

En relación con el primer aspecto, el relativo a las cuestiones estéticas y literarias, autores como Augusto García (2013) hacen alusión a esta tarea de elaboración y transformación que resulta especialmente evidente en el caso de la existencia de testimonios directos. En estos casos, se pone de relieve la función o el papel

<sup>25</sup> Esta convivencia se evidencia en algunas ocasiones de manera formal, mediante el uso de una tipografía diferente. Mientras el texto ficcional se escribe en letra normal o redonda, los fragmentos del texto que proceden de discursos reales, intertextuales o documentales se escriben en letra cursiva. Este uso distintivo y semiótico de la tipografía puede verse, por ejemplo, en el poema “La reclamante”, de Cristina Rivera Garza, así como en numerosos fragmentos de *Antígona González*.

activo de los autores de los textos literarios, en su múltiple calidad de escuchas, transmisores y creadores, a su vez, del testimonio mediante su transcripción, adaptación o recreación.

La verdad atestiguada no basta por sí misma. Tiene que ser presentada con verosimilitud, “efectividad artística” y convicción, atributos que exigen un grado de elaboración literaria. La literariedad del testimonio muestra que éste no cobra vigencia en el momento de su “nacimiento”, ni paradójicamente a través del emisor original, sino de la acción mediatizadora del intelectual que lo recoge; quien, a su vez, utilizando la palabra escrita “ordena”, “autoriza” y “(re)crea” un mensaje pretendidamente “verdadero” (A. García, 2003: 42-43).

La figura de los autores de estos textos y su participación en este proceso de reescritura o reelaboración artística del material documental resulta así fundamental, por distintos motivos o en distintos aspectos.

Aunque en algunas ocasiones se ha hablado del autor de estas composiciones como simple “intermediario”, “testimoniador” o “curador”, como se verá en el apartado dedicado a la apropiación y la reescritura, no cabe duda de que su intervención en este proceso de transmisión y su influencia en los materiales que edita es innegable, en diferentes planos y niveles, y su aportación no puede ser considerada neutral ni inocente.

En relación con el aspecto compositivo de la obra, al autor le corresponde tomar una serie de decisiones que serán fundamentales para el resultado o producto final, que tienen que ver con la elección misma del tema; con la selección, inclusión y exclusión de los materiales, documentos y testimonios, así como con su ordenación y tratamiento; y con la forma de presentación y enunciación del mensaje. Estas tareas, que son comunes a todo acto de creación y de escritura, resultan especialmente importantes o relevantes en el caso de la literatura documental.

Destaca, en primer lugar, en este sentido, la decisión de los autores de escribir sobre estos temas, desafiando, en muchos casos, las prohibiciones o imposiciones existentes, lo que demuestra su compromiso con una causa y con una ideología determinadas, y hace que estos textos puedan verse no sólo como actos estéticos,

sino también como actos políticos. La motivación de su escritura radica especialmente, como ya se vio, en la intención de denunciar, reivindicar y contribuir a la construcción de memoria. Esta intención deja ver así, en primer lugar, el vínculo y la implicación de los escritores con su tiempo y su realidad, que se demuestra a través de esa necesidad de hablar de las injusticias y los abusos cometidos. En palabras de Martínez Rubio, esto remite a una reflexión sobre la labor intelectual y ética del escritor: “sobre la responsabilidad de contar, sobre el derecho a desvelar historias dolorosas y sobre la necesidad de hacerlo como forma de honestidad y de superación de un trauma en el seno de una comunidad” (2015: 267).

Tras esta primera decisión, los autores realizan, en muchos casos, una tarea de investigación previa a la escritura, acorde con el aspecto documental de estos textos y su cercanía con actividades y procedimientos propios del periodismo o la investigación judicial y forense. Entre estas tareas pueden incluirse, siguiendo los procedimientos indicados por Martínez Rubio para la novela de investigación, la rememoración, ejercicio de memoria en el que el autor o el hablante se sitúa en un tiempo pasado que resulta importante para conocer o comprender el presente o que ha sido olvidado (2015: 154); la reconstrucción de partes desconocidas u ocultas de la historia a través del conocimiento que proporcionan otras personas, voces y/o documentos (2015: 161); y, finalmente, la investigación sobre un suceso o un hecho determinado, que, a diferencia de los otros procedimientos, es sistemática, metódica, activa y dinámica y requiere esfuerzo, tiempo y dedicación para conocer o desentrañar la “verdad” (2015: 164).

En la mayoría de los textos analizados, esta labor de investigación es una labor anterior y externa a la obra, cuyo proceso no se muestra en la composición. Pero también puede ocurrir que este proceso se tematice y se incluya dentro de la obra misma, como ocurre, por lo general, con las novelas de investigación.

En este sentido, *Antígona González* puede verse como una obra que, en lo que a la trama se refiere, sigue un esquema o una estructura similar a la de las novelas de investigación, negras o policiales, con las que comparte el hecho de que la muerte y la desaparición se sitúan al principio y no al final, como en el dra-

ma, y el desarrollo de la obra se realiza, igual que en este tipo de novelas, en torno a lo que podría considerarse una investigación organizada para resolverla y encontrar a los culpables. Tal como señala nuevamente Martínez Rubio en relación a las novelas mencionadas:

La muerte es el elemento central sobre el que se construye una historia; sirve como instrumento de arranque, como portadora de misterio, como organizadora de los roles y como punto de contraste con la verdad. La muerte es el quiebre del orden natural y la explicación de la muerte reconduce la vuelta al orden (Martínez Rubio, 2015: 183).

Estas actividades de investigación y documentación que tienen lugar tanto fuera como dentro de las obras están enfocadas al descubrimiento de la “verdad” para su posterior expresión y divulgación. Gustavo García hace referencia precisamente a esta intención principal de la escritura testimonial, no encaminada, según palabras del propio autor, a la fantasía, sino a “descubrir la verdad” y a “denunciar la función de instituciones que en teoría garantizan la seguridad colectiva –el Estado, el ejército y la policía–, pero que en la práctica son capaces de abusos y crueldades difíciles de imaginar incluso en términos ficticios” (2003: 22).

Esta búsqueda de la verdad supone no solamente el descubrimiento de una serie de datos y hechos, sino, de manera más específica, su lectura y su interpretación, algo que permiten los textos literarios, y en especial aquéllos que tienen un componente discursivo o narrativo: “El investigador no tendrá solo que descubrir una realidad no contrastable, sino también interpretarla, darle un significado concreto alcanzable por medio del relato” (Martínez Rubio, 2015: 262).

La intervención de los autores encontraría así una segunda fase o un segundo nivel, más allá de la elección de los temas y la manipulación y disposición de los materiales, para incluir una participación intelectual y reflexiva en los contenidos tratados.

La labor de interpretación lleva asociada, de esta forma, una toma de postura por parte de los autores y una implicación intelectual e ideológica sobre lo contado. Directa o indirectamente, como se verá a lo largo de este trabajo, los textos realizan una acu-

sación dirigida a determinadas personas, un colectivo o un país que ha ocultado o silenciado los hechos. Como señala Martínez Rubio, en este sentido, “La acusación de silencio es una acusación de complicidad con el crimen, por haber asumido y normalizado historias convulsas, estigmas de la memoria [...], por haberse olvidado, en definitiva, de restaurar la memoria de todos los golpeados por la Historia” (2015: 193-194).

En este tipo de textos, como continúa señalando el autor, las posturas expresadas coinciden o son extrapolables a sus autores: “el autor [...], a instancias del narrador o personaje, hace suya la reivindicación del relato, y hace suya la causa que expone desde la ficción o la no-ficción, o al menos se le atribuye a nivel extraliterario lo que trabaja a nivel literario” (Martínez Rubio, 2015: 195).

Las funciones principales atribuidas por Ariel Dorfman (1986: 177) al testimonio, extensibles en mi opinión a la literatura testimonial, podrían verse como un resumen de las ideas anteriores. Para este autor, el testimonio tiene cuatro funciones principales, que son la de *acusar* a los verdugos; *recordar* los sufrimientos y epopeyas; *animar* a los otros, en el caso de luchas y combates explícitos; y llevar a cabo un análisis racional de las causas de los problemas que se padecen.

Con esto, esta escritura deja de entenderse simplemente como una aserción o una enunciación sobre el mundo para considerarse, según las ideas de John Searle, un acto de habla sobre el mismo,<sup>26</sup> que contiene esa carga de denuncia y reivindicación aludida, con lo que la literatura revela su capacidad performativa de incidir sobre la realidad. Así lo menciona Martínez Rubio en relación con la novela de la memoria, en una afirmación que considero aplicable a los textos mexicanos actuales: “la voluntad ética del escritor hace que la novela de la memoria tenga un carácter performativo, es decir, con una implicación que

<sup>26</sup> Martínez Rubio resume las dos posibilidades propuestas por John Searle de la siguiente manera: “Las aserciones [*words-to-world*] aproximan el lenguaje hacia el mundo, tratan de describirlo, o incluso de explicarlo (con sus limitaciones, sus categorías, etc.) En cambio, los actos de habla [*world-to-words*] tienen una capacidad de incidencia sobre el mundo, realizan actos, transforman el mundo en alguna medida: los ejemplos clásicos de esta teoría son “prometer”, “bautizar”, etc. No se puede prometer sin el acto de habla de la promesa, ni bautizar sin emitir la fórmula del bautismo (2015: 115).

sobrepasa los límites textuales y que incide en un debate social real” (2015: 195).

Según esta idea, y teniendo en cuenta la distinción hecha por Searle, la caracterización de este tipo de textos recaería, como se adelantó, no tanto en determinadas características formales, sino en su función o intención principal, que más que consistir en narrar una historia o informar de una serie de hechos, se enfoca en la reivindicación de la memoria y la denuncia de una serie de injusticias.

En el proceso de composición de este tipo de obras, después de la elección del tema y las labores de investigación, tiene lugar la disposición de los materiales. A pesar de la pretendida objetividad mencionada, ya en esta primera tarea de manipulación del material puede apreciarse una participación e intervención inevitable de los autores y su subjetividad. Tal como señala Martínez Rubio, “ese escritor, a su vez, construye el relato de lo colectivo desde su propio proceso cognoscitivo, necesariamente subjetivo, atendiendo a las tesis esenciales de la fenomenología, a partir del cual el sujeto se convierte en constructor de una realidad externa, o al menos su mirada prefigura y configura la realidad que expresa” (2015: 267-268).

Esta subjetividad se traduce textualmente en las distintas formas de manipulación del material mencionadas, que evidencian la imposibilidad de imparcialidad de editores, mediadores y transcriptoros en el caso de la recopilación de testimonios, pues, como señala Augusto García, el autor “tiene la habilidad, percibida o no por el testigo, de alterar considerablemente la naturaleza del texto a cuyo nacimiento asiste. Sus agendas, prioridades, intereses personales y deseos determinan el tipo de preguntas formuladas, la organización impuesta en el material y la manera en que se enmarca al texto” (A. García, 2003: 57).

En la misma línea, también Ariel Dorfman, hablando de la literatura de testimonio, hace referencia a esta labor de manipulación del material por parte de un autor cuya figura se ha comparado en muchas ocasiones, como ya se dijo, con la de un editor: “un autor (individual o colectivo) intenta recuperar y explicitar la experiencia de decenas de sufrientes. El intermediario centraliza los puntos de vista ajenos, realizando una típica labor

de edición de un texto: indaga y busca, colecciona y selecciona, graba y recorta, agrega, suprime y pule” (1986: 170).

A pesar de que los documentos y los testimonios sean “reales”, y de que se pretenda o se intente “ceder” la voz sin imponerse, como buscaba Cristina Rivera Garza, resulta inevitable, como señalan muchos críticos, y como se ha demostrado en numerosos casos de literatura testimonial, la intervención del receptor del testimonio en el resultado de la historia ofrecida, lo que en ocasiones problematiza la validez o la autenticidad de las obras testimoniales y reactiva el debate sobre la propiedad intelectual de este tipo de composiciones.

El autor se enfrenta así a una doble tarea, hablar del otro o de los otros y a la vez, directa o indirectamente, hablar de sí mismo, lo que pone en evidencia una vez más, también en este plano, la hibridez y la ambigüedad ya señalada para estos textos.

El narrador no pierde su especificidad (de hijo, de periodista, de escritor...) y habla de sí mismo al tiempo que habla de lo colectivo, y esa realidad externa y colectiva le confiere una identidad para ser comunicada. ¿Cuál es el sentido de la preeminencia del “yo” sobre lo social? Precisamente la voluntad del individuo de no desaparecer en su labor de ciudadano comprometido, de renovar su vínculo con lo colectivo (Martínez Rubio, 2015: 291).

Según esta idea, y tal como continúa explicando el autor, lo objetivo se combina necesariamente con lo subjetivo, lo propio con lo ajeno, estableciendo o dejando ver el juego de voces y participaciones alternas que tiene lugar en este tipo de manifestaciones.

Resultan reveladoras, en este sentido, las declaraciones hechas por el poeta Carlos Aguasaco en relación con la composición de su poema “Las muertas de Juárez”, en las que alude, precisamente, a la dificultad que entraña la alternancia de las voces en este tipo de poesía testimonial y las reflexiones que suscita esta forma de escritura.

Ya siendo un escritor formado, decidí escribir un libro de poemas sobre la narco violencia y en ese proceso llegué al tema de las muertas de Juárez. Durante mi investigación noté que casi todos los poemas

que se escribían sobre este tema hablaban sobre cómo se sentían los poetas con respecto a la atrocidad de esos crímenes. Pensé entonces en buscar una tipología textual que sirviera para hablar de ellas y honrarlas como en una oración, una larga letanía que las hiciera emerger de manera real cada vez que se lea el poema. Entonces comencé a trabajar con la lista real de las víctimas de feminicidio reciente en Ciudad Juárez y me limité a prestar mi oído de poeta para conformar este triste poema que desafortunadamente se alarga día a día (Mendía, 2019: s/p).

Este fragmento da cuenta de ese proceso compositivo del autor-transmisor o autor-editor, en el que, como él mismo declara, se limita a “prestar su oído” para escribir, como poeta, un texto que más que hablar sobre las víctimas, intentara hacerlas “emerger” con cada lectura, manifestando con esto las mismas inquietudes ya vistas en otros autores.

Las observaciones anteriores se centran, de manera especial, en las manipulaciones que sufre el contenido de las obras en relación a la cantidad, orden, disposición y grado de mención o explicitud de la información y de lo contado, así en sus posibles variaciones e interpretaciones. Se destaca con esto una participación que podría considerarse externa de los autores, en cuanto editores del texto. Sin embargo, como algunos autores ya sugerían o adelantaban, esta participación es también interna, actúa no sólo hacia fuera sino también hacia el interior de los propios autores que se implican en lo contado.

María Angulo Egea, reflexionando sobre el periodismo narrativo, y en concordancia con las ideas ya comentadas de otros autores, destaca la labor del periodista como mediador o intermediario, aspecto que puede ser aplicado también a los textos literarios testimoniales: “[e]l periodista se presenta como un mediador, un gestor creativo, que organiza y ordena todo el material que dispone tras la labor de documentación y el trabajo de campo”. Sin embargo, la autora lleva esta idea un poco más allá y habla de una transformación de este periodista o cronista, que le conduce a adoptar un papel más cercano al del narrador de los textos literarios: “[e]l cronista se transforma claramente en narrador para abandonar el papel de simple testigo, de recolector

y exclusivo portavoz de testimonios” (Angulo Egea, 2016: 630). En este proceso de transformación, los escritores utilizan distintos mecanismos retóricos y expresivos que les permiten, en palabras de la misma autora, “incorporarse” al texto y “reflejar implicación y emoción en lo que se expone” (2016: 634), mecanismos que se utilizan también en los textos literarios aquí analizados y que tienen en ellos los mismos efectos, tal como se verá en el último apartado de este trabajo.

En este sentido, la idea de la elaboración literaria a la que aludía Augusto García (2003: 42-43) unas páginas atrás no se refería nada más a la mediación llevada a cabo por los autores entre los documentos originales y el producto final, sino también, como el mismo autor mencionaba, a la “efectividad artística” y la “convicción” a la que debe aspirar el texto, aspectos que demandan un trabajo de la forma más profundo y que tiene mayores repercusiones.

Según esto, la labor de los autores de estas obras literarias no se limita únicamente a referir o denunciar una serie de hechos y situaciones, sino que ellos mismos se ven implicados en sus composiciones, y esta implicación se transmite de una determinada manera, que consigue llegar al lector por la doble vía de lo racional y lo emocional.

La presencia de la subjetividad y lo subjetivo no se refiere nada más a una forma concreta de ver y aprehender el mundo, desde una determinada individualidad o singularidad, sino también a una forma de sentirlo, lo que incluye el aspecto afectivo y emocional, que tiene, como se dijo, repercusiones en el plano formal de los textos y en sus mecanismos de expresión.

Como señala Sergio González Rodríguez, reflexionando sobre el drama de la situación mexicana, las formas convencionales de denuncia se encuentran ya tan saturadas y normalizadas que sólo es posible renovar su eficacia a través de perspectivas estéticas y artísticas que proporcionen el equilibrio necesario que aporta lo afectivo, en lo que él denomina “la réplica generosa de la imaginación creadora contra la barbarie”.

¿Cómo enfrentarse a esa adversidad? La exigencia del restablecimiento de un Estado de derecho atraviesa por una pluralidad de registros, que en lo cultural reviste una importancia decisiva: sólo a través de pers-

pectivas estético artísticas de gran calidad se puede aspirar a rebasar la denuncia convencional, casi siempre asfixiada por la saturación de noticias alarmantes, imágenes y datos que compiten unos contra otros en el mercado global de las comunicaciones. Urge el equilibrio necesario entre afecto y reflexión (González Rodríguez, 2016b: 256).

En mi opinión, este equilibrio entre afecto y reflexión que señala el crítico constituye una de las claves de la escritura de esta literatura documental en la que se sustenta el logro o el acierto de muchas de estas composiciones.

Según estas ideas, puede decirse que la hibridez genérica atribuida a estas obras afecta también a los autores y a las figuras de la enunciación, de una doble manera o en un doble plano. Se trata de textos que hablan tanto de lo objetivo como de lo subjetivo –lo real o factual y lo imaginativo y ficcional– y que se enuncian al mismo tiempo desde lo externo o ajeno –las voces de los otros– y desde lo interno y lo propio –la voz del autor–.

Teniendo en cuenta estas polaridades, creo que puede postularse para estos textos una doble participación o una doble presencia del autor –desdoblado en enunciador– que aparece y desaparece de los mismos, en una enunciación que resulta así también ambigua e híbrida. Por un lado, la subjetividad del autor se hace presente a través de los mecanismos ya señalados de selección, ordenación y participación en el material, pero también mediante una serie de elementos textuales que denotan su implicación afectiva en la escritura, como son, por ejemplo, el uso de determinadas metáforas, comparaciones y símbolos, la alteración de la sintaxis, las repeticiones y acumulaciones, y la utilización de un tono intenso o alterado. Se trata, en resumen, de figuras de la agramaticalidad, que dan cuenta de esa participación de lo emocional y que se analizarán en el último apartado de este trabajo. Pero, por otro lado, y al tratarse de una escritura que se defiende como testimonial o documental, la voz del autor y del enunciador se silencian para dejar oír otras voces, con sus propias subjetividades respectivas.

Esta doble participación o presencia autoral y este desdoblamiento de las funciones enunciativas puede relacionarse con el concepto de referencia desdoblada propuesto por Dominique

Combe (1999) para el sujeto lírico. Según esta propuesta, el sujeto que enuncia en el texto puede referirse tanto al autor como individuo, en una referencia autobiográfica, como a lo universal, a lo que el texto se abre simultáneamente por medio de la ficción, en una doble referencia. Como explica el crítico:

esta doble referencia parece corresponder a una doble intencionalidad de la parte del sujeto, vuelto a la vez sobre sí mismo y sobre el mundo, extendido a la vez hacia lo singular y hacia lo universal, de modo que la relación entre la referencialidad autobiográfica y la ficción pasa por esta doble intencionalidad. [...] en la comunicación lírica se trata más bien de una tensión nunca resuelta, que no produce ninguna síntesis superior –un “postulado doble simultáneo”, en palabras de Baudelaire. En una línea fenomenológica, el juego de lo biográfico y lo ficticio, de lo singular y lo universal, tiene un alcance intencional doble, de forma que el dominio del sujeto lírico es el del “entredós” (Combe, 1999: 152).

Mediante esta referencia desdoblada y este situarse en el dominio del “entredós” puede conseguirse el equilibrio al que aludía Sergio González Rodríguez, algo que parece caracterizar, por otro lado, según Martínez Rubio, al intelectual comprometido del siglo XXI, preocupado tanto por dejarse ver, instalándose en el tiempo histórico, como por influir en su comunidad.

El nuevo intelectual retoma sus causas desde una distancia prudencial, revistiendo esas causas de sentimiento y subjetividad, preparando una memoria en efecto performativa, con incidencia potencial en un debate social mucho más amplio, pero cuya batalla se libra en el plano de la escritura, que es la forma concreta del compromiso del intelectual, y cuyos efectos en términos de identidad revierten de forma líquida y enlazada sobre uno mismo. El intelectual del siglo XXI intenta una nueva carta de ciudadanía desde posiciones privadas, sin renunciar naturalmente a lo colectivo, pero asumiéndolo desde la subjetividad y la emoción, precisamente con características más propias de la ficción que de la no-ficción, cuya prioridad sería la objetividad y el análisis crítico. Un nuevo terreno, el de la ambigüedad, que sirve fecundamente a este intelectual enlazado, honesto con sus limitaciones, pero pretendidamente auténtico y,

como hemos visto, eficaz a la hora de incidir en un debate más allá de lo literario (Martínez Rubio, 2015: 308).

Además de esta participación del autor en los materiales tratados, o quizá como parte de ella, puede hablarse también de la existencia de una cierta censura o autocensura sobre lo contado, que tiene ver con la seguridad de los propios autores y de las personas afectadas e implicadas a las que se intenta proteger. La posibilidad o imposibilidad de decir y la superación de las barreras impuestas por el dolor y los límites del lenguaje, que se analizarán el último apartado de este trabajo, se encuentran aquí además con limitaciones éticas y sociales, que condicionan la forma de presentación de los mensajes.

Martínez Rubio ya hacía alusión a esta idea cuando mencionaba los riesgos que entraña la acción de denunciar y acusar que realizan los textos documentales: “[é]ste no es un ejercicio neutro y no se puede llevar a cabo sin peligros reales” (2015: 193-194).

Para Esther de Orduña es precisamente la seguridad de los escritores la que marca la línea divisoria entre los géneros factuales y ficcionales en México en relación con el tema del narcotráfico: “La diferencia que existe actualmente entre los autores de ficción y no ficción ante el narcotráfico es la seguridad. Los periodistas que escriben sobre el narcotráfico están amenazados de muerte, como es el caso de Julio Scherer o Jesús Blancornelas” (De Orduña, 2017: 156). Esta misma idea la confirma el ya desaparecido periodista y escritor Sergio González Rodríguez: “Mientras investigaba sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez fui amenazado, secuestrado, golpeado, torturado y terminé en un hospital. Salvé la vida, pero más adelante volví a ser secuestrado y sufrí tortura psicológica. En ambos casos querían amedrentarme para que abandonara mi investigación” (2016b: 255).

Por este motivo, algunos autores cubren o distorsionan la realidad para no exponer los hechos de una manera demasiado evidente, tal como ocurre, por ejemplo, en el caso de muchas novelas dedicadas a este tema, en las que, según relata De Orduña: “el narco no suele referirse de manera directa e inequívoca a los cárteles y crímenes reales, sino que los disfraza con un manto de ficción” (2017: 156). La ficción funciona así en estos casos como un velo protector y se con-

firma muchas veces como un elemento necesario en el tratamiento de estos temas.

Otra de las formas evidentes de este tipo de censura de la información tiene que ver con la ficcionalización de los nombres propios, realizada para proteger la identidad de los afectados, tal como aclaraba la misma María Rivera en relación a su poema “Los muertos” (Brennan, 2017). Por su parte, también Sergio González Rodríguez afirma haber cambiado en algunos de sus ensayos los nombres reales de las víctimas por nombres simulados para proteger su identidad. Nombres como Genaro Macías, Daniel Arteaga, Elías Castillo, Jesús Torrijos, y otros cuyos casos relata, no se corresponden, en realidad, con los asesinatos que refiere el autor, tal como él mismo declara (2016: 129-144).

Finalmente, la utilización de material y testimonios auténticos, provenientes de experiencias reales y concretas de dolor y sufrimiento de las víctimas, debe tener también en cuenta el aspecto ético y humano, lo que conduce a reflexionar sobre las posibilidades y límites de estas composiciones.

María Rivera habla en este sentido de la vulnerabilidad de las víctimas y advierte de los peligros de utilizar las experiencias y el dolor de los demás para fines propios. Según la autora, esto implicaría un ejercicio o una práctica retórica semejante a la que hace la violencia con los cuerpos, por lo que supondría cometer lo que ella califica como un acto de “canibalismo” literario.

I tried to be sufficiently specific to avoid seeming ‘literary’, using them, cannibalizing their story, which is what the rhetoric of violence does. I believe that poetry has extraordinary powers and that there are ethical borders that should not be transgressed. The use of testimony, for example, is problematic. The dead, the victims, are not literary capital that can be used for gaining authorial prestige (Brennan, 2017).<sup>27</sup>

<sup>27</sup> “me ocupé en ser suficientemente específica como para no ser ‘literaria’, utilizarlos, canibalizar su historia, que es lo que las retóricas de la violencia hacen. Creo que la poesía tiene poderes extraordinarios y que hay fronteras éticas que no deben traspasarse. El uso del testimonio, por ejemplo, es conflictivo. Los muertos, las víctimas, no son estamentos literarios que pueden ser usados para ganancia de prestigio autoral” (versión en español de la entrevista original inédita, proporcionada por María Rivera).

El uso de testimonios reales como materiales para la creación artística se encuentra así con la reflexión sobre los límites y fronteras de estas actividades y sobre la necesidad de mantener o superar estas limitaciones.

Al igual que en la literatura, este mismo debate aparece también en el ámbito artístico mexicano, en relación a determinadas formas o manifestaciones del llamado “narcoarte”, que utiliza materiales reales y productos derivados de la violencia como elementos para sus producciones y performances. Es lo que ocurre, por ejemplo, con algunas de las obras de Rosa María Robles y Teresa Margolles.<sup>28</sup> Este tipo de ejemplos permite reflexionar sobre la importancia o la relevancia de la autenticidad de lo contado, tal como se discutía en el apartado anterior. Más allá de la autenticidad de los objetos concretos utilizados, importa la autenticidad o la veracidad de lo sucedido, que como señalaba Chillón, ya no volverá, pero sí sucedió, es decir, lo que importa, o debería im-

<sup>28</sup> Entre ellas destaca, por ejemplo, la performance “La alfombra roja”, de Rosa María Robles, perteneciente al *Proyecto Navajas*, presentado en Culiacán (Sinaloa) en el año 2007. En esta obra la artista mostraba ocho mantas que habían sido supuestamente utilizadas para cubrir los cuerpos de ocho asesinados, así como la ropa y los ojos de una de las víctimas. Con esta pieza, la autora pretendía denunciar la atrocidad de los crímenes cometidos en el país, así como la falta de rigor en la custodia de las pruebas en las investigaciones criminales. La obra tuvo una reacción adversa por parte del público y miembros de la Procuraduría, que reclamó la devolución de las que llamó “narcocobijas”. Ante este reclamo, la artista, que rechazó la vinculación de su arte con el narcotráfico, devolvió las mantas y expuso otras teñidas con su propia sangre. Según sus declaraciones, la intención no era denunciar unos crímenes ni unos criminales determinados ni sus motivaciones, sino provocar una reflexión general sobre la violencia en el país y sobre el silencio y la impunidad que la rodea. En la misma línea puede situarse la pieza “Burbujas en el aire” (2003), de Teresa Magolles. En ella, la artista proyectaba en una sala miles de burbujas de pompas de jabón. La gente recibía con agrado el espectáculo, hasta que descubría, gracias a un cartel explicativo, que el agua de las burbujas procedía del agua de la morgue, utilizada para lavar los cadáveres antes de las autopsias. Algo similar ocurrió con la pieza “¿De qué otra cosa podríamos hablar?”, con la que la autora representó a México en la Bienal de Venecia en el año 2009. En esta exposición se mostraba una habitación de paredes rojas y dentro a un hombre que limpiaba un líquido rojo del suelo con una fregona. El líquido rojo no era agua ni pintura, sino sangre humana, proveniente en teoría de víctimas del narcotráfico, con la que el espectador contactaba al entrar en la sala, pudiendo percibir su olor y llevándosela impregnada en los zapatos. Ambas obras, creadas con la misma intención de denuncia, tuvieron una reacción igualmente negativa por parte de los espectadores, especialmente esta última, por el hecho de representar a todo el país en una exposición internacional (De Orduña, 2017: 140-144).

portar tal vez en estas creaciones, es el hecho de que algo como lo relatado haya podido suceder –su verosimilitud– y no la demostración o la prueba de que así fue.

Martínez Rubio (2015: 100) reflexiona también sobre esta idea y menciona que en ocasiones la ficción sirve mejor para la presentación de hechos reales que la propia realidad. El autor se pregunta, en este sentido, si representa mejor lo que ocurrió o lo que no ocurrió, señalando cómo lo no ocurrido y, por lo tanto, no verdadero, tiene muchas veces una capacidad de representación mayor, idea que desarrolla más adelante, formulando lo que, en mi opinión, constituye una de las claves de este tipo de manifestaciones: “¿Es la ambigüedad una traición a los hechos puros y a la realidad desnuda o, por el contrario, es un aporte cualitativo de interpretación de los hechos? Esta es la verdadera discusión” (2015: 121). En cualquier caso, considero que la importancia fundamental de este tipo de obras reside, como ya se apuntó, en su intención y en el hecho mismo de su formulación.

Finalmente, como señala el crítico, la batalla que lleva a cabo el intelectual que es el autor es una batalla que se libra en el campo de la escritura, y como él mismo menciona, recuperando las ideas de John Searle sobre los actos de habla: “sólo se denuncia, se reivindica o se lamenta a través del lenguaje, y el lenguaje mismo es la acción” (Martínez Rubio, 2015: 115).



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



# El mensaje de la violencia y la violencia como mensaje. Palabras y silencios

Como se ha visto en apartados anteriores, la literatura híbrida o documental sobre el tema de la violencia y el narcotráfico pone de relieve los vínculos que existen entre lenguaje y realidad y obliga a reflexionar sobre las posibilidades y las capacidades de la representación. Según esto, resulta conveniente detenerse en estas relaciones entre violencia y palabra o violencia y lenguaje, puesto que éste es uno de los problemas fundamentales que aparece en los textos literarios que aquí se analizan, y observar las conexiones que se establecen entre la violencia y los discursos generados a partir de ella, prestando atención tanto a las menciones como a los silencios u omisiones que resultan en cada caso.

En primer lugar, puede decirse que la propia violencia es en sí misma lenguaje, discurso, y que sus acciones constituyen un mensaje que tiene un significado y unas intenciones determinadas.<sup>29</sup> Insertados en un contexto que ha sido calificado como

<sup>29</sup> Ésta es precisamente la idea que propone Rossana Reguillo en su artículo “De las violencias: caligrafía y gramática del horror”, en el que partiendo de la comparación de la violencia con un lenguaje, extiende esta comparación para hablar de una “gramática” propia de la violencia, con un código y unas reglas particulares, así como de distintas “caligrafías”, estilos, marcas o usos reconocibles o identificables en relación con los cuerpos, que comparten tanto los grupos de narcotraficantes como el Estado. Así lo explica la autora: “Como una estrategia metonímica, acudo al sustantivo gramática para aludir a un sentido figurado en las violencias que se vincula a dos nociones que quisiera someter a prueba heurística: la hipótesis de que la violencia puede ser tratada como un lenguaje cuya variabilidad en sus dimensiones ‘intraoracionales’ tiende a confirmar las reglas y las pautas, y la idea de que estas pautas y reglas comandan de forma invisible los códigos y comportamientos violentos” (2012: 36). También Javier Raya considera la violencia y las agresiones como una escritura hecha “en la carne”, y se pregunta por las posibilidades que tiene la literatura frente a esta otra escritura tan eficaz: “Frente a la indiscutible eficacia narrativa, política y discursiva de la narcomanta, ¿qué puede la literatura?

“guerra al narcotráfico”, la mayoría de los actos de violencia que tienen lugar en el país están directa o indirectamente relacionados con este contexto o surgen del enfrentamiento de los distintos grupos de poder.

Se trata de actividades al margen de lo institucional que luchan, sin embargo, por el poder, el dominio y el control geopolítico y económico. Para conseguir y mantener este poder, la violencia establece límites, normas de funcionamiento de una sociedad en la que lo que era marginal se ha convertido en central, según lo que podría considerarse una heterotopía del desplazamiento, en términos de Michel Foucault (2010), y en la que las víctimas, voces oprimidas y silenciadas por este poder, se utilizan como forma de asegurar y perpetuar la situación creada.<sup>30</sup>

En esta situación, los asesinatos, las mutilaciones y las desapariciones sirven, como señala Jesús Prieto, “como mecanismos de control social de implantación del terror” (2017: 3) y forman parte de ese lenguaje de la violencia creciente en el país. Los cuerpos

---

¿Qué pueden nuestros poemas, ensayos novelas en papel o en pantallas contra la contundencia de la escritura con balas, en la carne?” (Hernández, 2015: 65).

<sup>30</sup> La misma Rossana Reguillo propone para esta situación el término “paralegalidad”, algo que no puede considerarse en rigor ilegal o fuera de la legalidad, y lo explica de la siguiente manera: “En este contexto, es difícil afirmar que las violencias desatadas por el ‘narcopoder’ y el crimen organizado puedan ser inscritas en el afuera de la ilegalidad. Este análisis me parece simplista e insuficiente. Por ello propongo abrir un tercer espacio analítico: la paralegalidad, que emerge justo en la zona fronteriza abierta por las violencias, generando no un orden ilegal, sino un orden paralelo con sus propios códigos, normas y rituales que al ignorar olímpicamente las instituciones y el contrato social se constituye paradójicamente en un desafío mayor que la ilegalidad”. (2012: 44). Y en este contexto, como la misma autora menciona, la violencia se presenta como la forma de enviar un mensaje sobre las “nuevas” relaciones de poder, lo que se traduce en un aumento de lo que ella denomina “violencia expresiva”, frente a lo que considera “violencia instrumental”. Mientras la segunda persigue un fin práctico o determinado con sus acciones, la primera pretende simplemente constatar o reafirmar un estado de cosas: “constituirse como un lenguaje que busca afirmar, dominar, exhibir los símbolos de su poder total”, algo que se realiza utilizando, además de esta violencia expresiva, el poder geopolítico: “El control casi absoluto de vastos territorios de la geografía nacional” (45). Por su parte, Sergio González Rodríguez alude también a este tema en términos similares. Para este autor, el problema que pone de relieve la guerra al narcotráfico es el reordenamiento de amplias regiones del país por los grupos criminales, que han creado una “cartografía movедiza” que gobierna a partir del enfrentamiento entre el gobierno y el crimen organizado, coaccionando a los ciudadanos bajo un nuevo régimen criminal-institucional (2014: 15-16).

de las víctimas funcionan como mercancía al servicio del narco y son convertidos en escritura, en mensaje. El cuerpo es en sí mismo un signo, una evidencia, y se le hace hablar al margen de la persona.

Esther de Orduña corrobora esta visión de la violencia y el uso de los cuerpos como lenguaje al servicio del poder, que adquiere distintos significados y matices dependiendo de las diferentes acciones que se ejerzan sobre ellos. Según la autora, el campo de uso y transmisión de este lenguaje se ha ampliado en los últimos años, pasando de estar limitado a los cárteles y grupos de narcotraficantes a incluir también a la sociedad civil y utilizarse como un medio de control social.

El cuerpo se ha convertido en un vehículo para mandar mensajes entre los diferentes cárteles. Dependiendo del tipo de violencia que se ejerza sobre el muerto, el mensaje será uno u otro. En el inicio, los agresores se comunicaban entre ellos con un lenguaje violento que sólo ellos podían entender. Desde hace un tiempo, todas las personas son conocedoras de este lenguaje, el cual se ha implantado en las calles para que los testigos, nuevos espectadores de la violencia, reciban el mensaje de advertencia. Son mensajes violentos para legitimar el poder a través de la violencia. Para ello se utilizan cuerpos de víctimas inocentes, no relacionadas con el crimen organizado, para sembrar el terror (De Orduña, 2017: 377).

Este giro, como la misma autora señala, se produjo especialmente a partir de la declaración de la llamada “guerra al narcotráfico” realizada por Felipe Calderón, que de alguna manera legitimó la violencia que ocurría en las calles.

Esta guerra supuso un antes y un después en la vida de México, pues la violencia que se ejercía entre los miembros del cártel se empezó a llevar a las calles y a los inocentes. El Gobierno, al declarar la guerra, legitimó los actos violentos en las ciudades, pues se luchaba contra los maleantes del narcotráfico, y estos contestaban. Las respuestas de los criminales se mostraban sobre los miembros de la Policía o el Ejército (De Orduña, 2017: 409).

Como ya ha sido estudiado en relación con esta nueva forma de comunicación, la muerte de la víctima no supone el fin de la violencia, sino que sobre el cuerpo del fallecido se ejercen aún otras acciones violentas en forma de mutilaciones, desmembraciones y uso de los cuerpos en distintas performances, que ponen de relieve la “vulnerabilidad del inerme” (Cavarero, 2009: 43) y muestran el horror como un “excedente de sentido” añadido a la muerte misma (Reguillo, 2012: 35).

Al asesinato y la victimización se suma así una revictimización constante, que proviene de convertir el cuerpo en materia prima al servicio de intereses particulares, tanto por parte de los perpetradores o victimarios como de los medios de comunicación. Tal como menciona Sergio González Rodríguez: “El asesinato de la víctima ocurre más de una vez: en la realidad y, después, como noticia sensacionalista y en la potencia de la reproductividad a partir de lo grabado por los criminales. La víctima entra en un círculo de revictimización continua” (2014: 69).

Según esta visión, los cuerpos no importan en cuanto personas e individuos, sino en tanto objetos anónimos que integran una masa de muerte colectiva o masa anónima de muerte, de la que se han eliminado las señas particulares para escribir con ella una historia que responde a propósitos e intenciones ajenas.

Una muerte sin nombre. Una muerte que extingue lo que fuiste junto con lo que eres. Una muerte que te deja frente al mundo como testamento sólo de la propia muerte. Lo único que queda es tu cuerpo destruido en un terreno baldío, colgado de un puente o encerrado en la cajuela de un coche. Tu nombre es cercenado, desprendido y descartado. La única historia que permanece unida a tu cuerpo particular: agujeros de balas, quemaduras, cortaduras, contusiones, miembros mutilados (Gibler, 2017: 15-16).

Estos actos de mutilación, desmembramiento y decapitación llevan asociado, de esta forma, un ataque contra la identidad y la humanidad de la víctima que, debido a la fragmentación y dispersión de su cuerpo, no puede recibir sepultura, tanto desde el punto de vista literal como religioso, con lo que se niega a las familias la posibilidad de tener un lugar donde situar a los familiares perdidos.

Al no haber unidad en el cuerpo, se pierde la condición humana del ser. Cuando se altera el rostro, se transgrede la identidad, aquello que los distingue del resto. En muchas ocasiones, los cuerpos no pueden ser identificados y son enterrados en fosas comunes. Los cuerpos que sí son identificados no pueden ser velados de manera visible. Al dolor de la pérdida se le une el dolor de la despedida imposible (De Orduña, 2017: 378).

Con este tipo de prácticas el cuerpo se convierte en una mercancía al servicio de los intereses de la “necropolítica” (Mbembe, 2006), concepto que Elisabeth Falomir, en el prólogo del libro del mismo nombre, explica de la siguiente forma:

se alude en Necropolítica a la cosificación del ser humano propia del capitalismo, que explora las formas mediante las cuales las fuerzas económicas e ideológicas del mundo moderno mercantilizan y reifican el cuerpo: se estudia de qué manera este se convierte en una mercancía más, susceptible de ser desechada, contribuyendo a aniquilar la integridad moral de las poblaciones. Las personas ya no se conciben como seres irremplazables, inimitables e indivisibles, sino que son reducidas a un conjunto de fuerzas de producción fácilmente sustituibles (Falomir, 2011: 14:15).

El lenguaje de la violencia, implícito o indirecto, en cuanto ausente de palabra, puede ir acompañado de enunciaciones o verbalizaciones directas o explícitas, en las que se utilizan distintos tipos de textos. Como señala Esther de Orduña:

Los carteles empezaron a mandar mensajes, narcomensajes, con el fin de “calentar plaza”, como entre ellos dicen. Estos mensajes podían estar escritos en mantas, narcomantas, o en los cuerpos de sus víctimas. La violencia inscrita en los cuerpos es una forma de comunicación que se extiende hacia un público anónimo. La exhibición de los cuerpos es para los medios de comunicación, a quien se utiliza para difundir el mensaje entre los rivales o supuestos rivales (2017: 29-30).

Este lenguaje de la violencia adopta distintas formas de expresión y “escritura”, y se manifiesta tanto a través de sus accio-

nes como de esos narcomensajes que tienen, por lo general, un carácter amenazante o disuasorio y que, escritos sobre tela, papel o sobre el cuerpo mismo, utilizan el contexto y la forma de partición de los cuerpos como una puesta en escena que contribuye a la transmisión de sus contenidos.

La existencia de estos narcomensajes aparece documentada y recreada en los textos literarios en distintas ocasiones. En un fragmento de *Antígona González* se hace alusión a esta práctica frecuente de colocar junto a los cuerpos de las víctimas mensajes de advertencia, tal como aparece en una de las numerosas notas de prensa que se reproducen en la obra.

*Amealco, Querétaro. 15 de febrero.  
Los cuerpos de dos mujeres y un hombre, todos  
con el tiro de gracia, fueron localizados cerca del  
límite entre Guanajuato y Querétaro. Sobre una  
barda anexa se encontró un mensaje escrito en  
una cartulina.*

(Uribe, 2012: 38).

También en el extenso poema “Blue holes”, de Ingrid Valencia, se alude a este tipo de mensajes que aparecen junto a los cuerpos, que, como se dijo, borran o eliminan la identidad y la historia particular de las víctimas para escribir una historia diferente: “Cuerpos que cuelgan, / rostros en fila con letreros. /Fosas rellenas con la flor de una sangre desconocida” (Contreras, 22 de noviembre de 2014).

De la misma forma, en el poema “Suave Septiembre”, de Gerardo Arana, se hace referencia a la escritura de mensajes sobre el cuerpo de las víctimas, que se utiliza como soporte para la inscripción y vehículo del mensaje que se quiere transmitir. En este caso, la cualidad del mensaje escrito se describe de manera negativa, por oposición y contraste con otros tipos de discursos como la poesía, señalando con esto la falta o la ausencia de sus características y dejando que el lector o el receptor completen o deduzcan su significado.

Se llevaron a un poeta. A las montañas en corcel negro.

Le escribieron un mensaje en el pecho.

NO ERA UN POEMA.

(Arana, 2011: 11).

Se ha llegado a hablar en estos casos de narcoescritura para aludir a esa redacción brutal, descuidada y asesina de la violencia y de las narcomantas (Hernández, 2015: 64). Lo que se escribe en estos mensajes no son, en efecto, poemas, sino avisos, amenazas y recriminaciones encaminadas a mantener las reglas y los límites impuestos, tanto espaciales o geográficos como metafóricos. Para asegurar ese orden se hace necesario un silencio que oculte y acate los hechos sin cuestionarlos, lo que constituye, en última instancia, como se mencionó, el objetivo final de este tipo de acciones.

Frente a estas violencias, el lenguaje naufraga, se agota en el mismo acto de intentar producir una explicación, una razón. Las violencias en el país hacen colapsar nuestros sistemas interpretativos, pero al mismo tiempo estos cuerpos rotos, vulnerados, violentados, destrozados con saña, se convierten en un mensaje claro: acallar y someter. Silencio y control que, desde la violencia total, avanzan en el territorio nacional sin contención alguna (Seguillo, 2012: 34).

Se establece entonces una relación paradójica entre mensaje o escritura y silencio. La violencia escribe para silenciar, para acallar, y consigue en muchos casos ese objetivo de la parálisis y la imposibilidad de decir. Los textos que tratan de esta violencia, por el contrario, escriben para rescatar y recuperar esos silencios y hacerlos presentes, reivindicando o reclamando un lugar para los hechos en la historia y en la memoria.

El silencio provocado por la violencia se presenta de distintas formas –ausencia, hueco, vacío, manipulación, censura, autocensura– y afecta a todos los agentes implicados en este “sistema de comunicación”, tanto a los criminales como a las víctimas; a organismos oficiales como a medios de comunicación; a familiares e individuos aislados como a sectores amplios de la población en general.

En relación con los perpetradores, el silencio adquiere la forma del anonimato, de la falta de datos e información, que busca la impunidad de los crímenes, tal como menciona John Gibler:

[l]a muerte anónima requiere silencio. Así los nombres se disuelven. Los hechos se derrotan. Los tiempos y lugares se confunden. ¿Quién fue? Nadie dice nada. ¿Por qué lo mataron? Ni una palabra ¿Cómo es posible que masacraran a toda esa gente y simplemente se fueran? Nadie hace la pregunta [...] No preguntes. ¿Quién controla esta ciudad? ¿Dónde vive? ¿De qué negocios es dueño? Cualquier pregunta puede causar tu muerte. El silencio es fundamental. Cuando el asesinato es parte de los gastos fijos de una industria ilícita multibillonaria, la impunidad se vuelve una inversión esencial. Y la impunidad no se sustenta sin el silencio (Gibler, 2017: 19).

El mismo tipo de silencio afecta también a las víctimas, igualmente anónimas, de las que se suprimen y evitan los datos que puedan facilitar su identificación. En los discursos que difunden las noticias, se pueden contar los hechos, siempre que sea de manera general, omitiendo detalles relativos a los datos personales, lo que supone un acto de manipulación o edición de la verdad.

En los textos literarios aparecen numerosos ejemplos de este tipo de omisiones y cambios de nombres como medida de protección o seguridad, como ya se adelantó en el apartado anterior. Por ejemplo, en *Campo de guerra* (2014) Sergio González Rodríguez menciona los casos particulares de algunos desaparecidos y asesinados a quienes se refiere con nombres y apellidos que han sido cambiados, como se aclara en una nota al final del libro, “para proteger la identidad de las víctimas”. En este mismo libro habla del caso de Adriana Ruiz, nombre “simulado” para referirse al caso de una modelo y animadora deportiva, que fue asesinada y decapitada en Tijuana “como advertencia a las demás” (2014: 69).<sup>31</sup>

<sup>31</sup> La eliminación de la identidad individual de las víctimas se basa, así, tanto en la supresión de sus nombres y señas particulares, como en el borrado de sus rostros, tanto literal como metafóricamente. Es frecuente, en este sentido, el hecho de tapan el rostro o la cabeza de las víctimas, e incluso la decapitación, como forma de deshumanización. Tal como refiere Elizabeth Jelin: “La propia humanidad entra

La pérdida de contacto con el aspecto humano e individual de los asesinatos hace que el discurso periodístico, privado de este tipo de información concreta, se incline muchas veces hacia el extremo opuesto y se enfoca tanto en los detalles escabrosos como en el número desorbitado de víctimas, llegando a conformar lo que se ha denominado una “narrativa fantasmagórica”. Tal como explica Anadeli Bencomo, siguiendo la idea de Cristina Rivera Garza: “Por narrativas fantasmagóricas la crítica alude a ciertos lenguajes como el de las estadísticas y las cifras que conforman un imaginario de la violencia asociado al incremento del miedo en el ciudadano que recibe aterrado estas partes de guerra que alimentan la ansiedad lectora” (2011: 21, nota 4).

En este caso, se trata de una ausencia o un vacío real, que ha sido suplido o contrarrestado con un exceso y una superabundancia de información e imágenes, que de manera recurrente y rutinaria alimentan esa necesidad macabra de los lectores y adormecen su capacidad de asombro, su sensibilidad y su posibilidad de reaccionar. Se construye de esta forma un discurso despersonalizado sobre las víctimas, basado, como se verá más adelante, en cifras, números, estadísticas y censos, algo que el discurso literario intentará corregir o compensar, según lo que resulta ser uno de sus objetivos fundamentales.

Además del efecto desensibilizador que producen en lectores y espectadores estos relatos de “nota roja”, este tipo de crónicas contribuye a otro tipo de silencio u olvido, que consiste en la aceptación de las versiones oficiales, en cierto modo tranquilizadoras, por parte de ciertos grupos de la población, y el rechazo de

en suspenso [...] La capucha y la consecuente pérdida de la visión aumentan la inseguridad y la desubicación [...] Los torturadores no ven la cara de su víctima; castigan cuerpos sin rostro; castigan subversivos, no hombres” (2002: 102). También Esther de Orduña alude a la idea de la amputación de la cabeza en la narcoliteratura como la mayor transgresión aplicada al cuerpo, que afecta tanto al aspecto físico como al ontológico del ser humano: “La mayor transgresión del cuerpo es la amputación de la cabeza. Lo que nos hace ser humanos es la forma de nuestro cuerpo unido con nuestro rostro. Cuando estos se separan, se desintegra la singularidad ontológica [...] y se produce una humillación de la dignidad humana porque se le priva al muerto de su esencia humana” (2017: 378). En este mismo sentido, hay que recordar también el ensayo de Sergio González Rodríguez titulado, precisamente, *El hombre sin cabeza* (2010). Estos dos aspectos, el del nombre y el del rostro, serán fundamentales en los intentos de recuperación o rehumanización de las víctimas que llevan a cabo los textos literarios.

versiones alternativas o críticas de ellas (Jelin, 2002: 34). Mediante este tipo de silencio, los individuos se suman a la corriente general de culpabilización de las víctimas, aceptando la idea de que lo ocurrido tuvo lugar por algún tipo de comportamiento indebido o inapropiado por su parte, o por haber cometido algún error o desobediencia. Esto contribuye a difundir una imagen de cierta normalidad, según la cual la violencia sólo afecta a los que están implicados en determinadas actividades y no a la población en general. Es lo que David Grossmann (2011), haciendo referencia a casos de violencia social, denomina una “insensibilidad inútil” que prefiere cerrar los ojos e ignorar lo que está ocurriendo en la realidad.

Desde la poesía, Mijail Lamas recrea este tipo de silenciamiento cómodo, que tiene lugar en la opinión pública, en el poema “Mapa de los feminicidios en México”, dedicado a los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. La segunda parte de este poema, compuesto, según declaraciones del autor,<sup>32</sup> a partir de testimonios reales recopilados por él mismo en la calle y los medios de transporte, incorpora distintas voces, cuyas opiniones resultan reconocibles o familiares. Estas opiniones, que se enuncian en el poema desde la colectividad y la multiplicidad, según un fenómeno frecuente en estas composiciones, se emiten a modo de respuestas a preguntas que no aparecen formuladas de manera explícita, pero que pueden intuirse o deducirse fácilmente. La pregunta en cuestión, silenciada discretamente, es de nuevo la pregunta en relación con la violencia y los asesinatos en Ciudad Juárez y con los responsables de estos crímenes. Ante esta pregunta, la colectividad responde, en la línea de lo apuntado por John Gibler, mediante argumentos que, o bien niegan la violencia, la minimizan o la desplazan, o bien culpabilizan a las víctimas, de acuerdo a prácticas que resultan habituales entre la población.

<sup>32</sup> En relación con la escritura de este poema el autor declara lo siguiente: “La segunda parte de este trabajo se realizó a partir [de] testimonios que yo mismo he levantado entre los taxistas que trabajan en el puente fronterizo Santa Fé [sic] en el centro de Ciudad Juárez” (*Círculo de Poesía*, 2017: s/p), <<https://circulodepoesia.com/2017/04/mapa-de-los-femicidios-en-mexico-un-poema-documental/>>.

II

ya se calmó  
es pura mala fama  
no fueron tantas como dicen  
no eran gente de por aquí  
ya agarraron al que las mataba  
dicen que no eran tantas  
los asesinos?  
el asesino  
dicen que era un gringo  
un hombre importante  
un asesino serial  
pero eran locas  
eran putas  
eran pobres  
iban solas  
no andaban bien esas mujeres  
eran novias de los malandros  
andaban en malos pasos  
andaban de curiosas  
no eran gente de aquí  
pero ya no pasa  
casi ya no pasa  
aquí han asesinado a más hombres que a mujeres  
aquí ya no queremos hablar de estas cosas  
aquí ya no queremos hablar  
aquí ya no (2017: s/p).

El tipo de silenciamiento mencionado se manifiesta en este fragmento tanto en la aceptación cómoda de las explicaciones inculpatorias de las víctimas, comúnmente difundidas, como en la mención explícita de ese rechazo a hablar de lo sucedido por parte de los hablantes, a la que se añade la progresiva eliminación de palabras y el acortamiento de los versos que apuntan al blanco y el silencio total del final del poema. El discurso de la prohibición y el miedo se puede ver o intuir, sin embargo, en este caso, como subtexto, reescrito o superpuesto al discurso de lo efectivamente expresado y dicho.

En relación con las autoridades, el silencio tiene que ver, por un lado, con la manipulación y alteración de los hechos en las tareas de registro y difusión de lo sucedido, algo que constituye, en palabras de Sergio González Rodríguez, una práctica común y acostumbrada.

Las autoridades elaboran una “narrativa” que después de los hechos reelabora lo acontecido para ocultar las violaciones de los derechos de las víctimas. Dicha reelaboración es un *modus operandi* reiterado, por lo que las autoridades trabajan en actos premeditados y concertados entre los agentes y mandos policiales y los fiscales a cargo de encausar los hechos (González Rodríguez, 2014: 74).

El poema “Ciudad norteña”, de Claudia Luna Fuentes, incluido en el poemario *La turba* (2014), recrea precisamente la diferencia que existe entre la realidad de los hechos y la forma en la que esta realidad aparece representada en los distintos discursos, formas y medios de comunicación, en los que predomina el silencio, la manipulación y los vacíos de información. Como contraste a ese “silencio perro” al que se alude al final del poema de forma crítica, el propio poema que se enuncia y lo que en él se describe funciona como rechazo de esa tendencia general de ocultamiento y negación, corroborando la capacidad de la escritura y la literatura de ser un espacio posible para la mención y la denuncia.

Más de cincuenta muertos en las calles  
 nadie habla de estos árboles humanos tronchados  
 ni de casquillos  
 ni de avenidas cerradas

la información viaja a través de llamadas telefónicas  
 o en murmullos durante reuniones de gente cercana  
 no hay funerales para llorarles  
 sí agujeros en sus cuerpos  
 en nuestra respiración

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
 ESTADO DE MORELOS

los periódicos  
la radio  
narran otras cosas  
siguen en su música  
en sus estadísticas  
liman sus temores con monedas

y la realidad virtual  
está contaminada por mensajes de fatuo amor  
...  
por noticias donde la clase en el poder cacarea  
grandes logros que llevan a este país adelante

acá  
en esta realidad hirviente  
en este caldo de hierro que es la sangre y el miedo  
a las diez de la noche  
hay un silencio perro (Contreras, 15 de noviembre de 2014).

Por otro lado, además de estas narrativas reelaboradas o manipuladas, o en cierto modo como parte de ellas, existe también un silencio institucional en forma de ausencia de respuestas y acciones de justicia y compensación ante las demandas y peticiones de las víctimas y familiares, algo que constituirá también uno de los principales reclamos de estos textos, tal como se verá a lo largo de este trabajo.

Finalmente, además de todas estas formas de vacíos, ausencias y silenciamientos, y más allá del silencio derivado de la propia imposibilidad de decir provocada por el dolor de la experiencia y por la insuficiencia del lenguaje ante el horror, aspecto que se analizará en el último apartado, el silencio más frecuente y más general, o que puede contenerlos y resumirlos a todos, es el derivado de la parálisis y la inacción provocadas por las amenazas directas, dirigidas tanto hacia los individuos como hacia los medios de comunicación.

En *Antígona* González se hace referencia a este tipo de imposiciones en distintos momentos de la obra. Se alude, por ejemplo,

ESTADO DE MORELOS

a las amenazas que reciben quienes deciden presentar denuncias e indagar sobre el paradero de sus familiares desaparecidos:

Una mujer presenta una denuncia ante el ministerio público por la desaparición de su hermano. En su declaración consta que los hechos no fueron reportados de inmediato por temor a represalias. En su declaración consta que las líneas de autobuses se negaron una y otra vez a dar razón del paradero de su hermano. Una mujer que sale del ministerio público es abordada por un hombre que la jala del brazo y le dice quedito: *Vale más que dejen de chingar. Ustedes siganle y se los va a llevar la chingada* (Uribe, 2012: 26).<sup>33</sup>

En la misma obra se plasma también la resistencia que ofrecen personas pertenecientes al círculo cercano de la protagonista –familiares y amigos– a cualquier tipo de acción de protesta o reclamación, con lo que se hace evidente nuevamente el miedo y la indefensión que la violencia provoca en la población.

Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona. Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los mismos. Aquí no hay país. Son de los mismos. No hagas nada. Son de los mismos. Piensa en tus sobrinos. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. Son de los mismos. Quédate quieta. No grites. No pienses. No busques. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. No persigas lo imposible (Uribe, 2012: 23).

Se exhorta así a Antígona, y con ella a todos los que esta figura representa, a no hablar, no gritar, no pensar, no buscar; se le exhorta, en definitiva, a la aceptación y la resignación frente a aquello que se considera y se define como “lo imposible”.<sup>34</sup> Este silencio es igual de

<sup>33</sup> Las cursivas son del original.

<sup>34</sup> Además de lo comentado a lo largo de este apartado, la referencia a esta idea de pedir “lo imposible” tiene otras resonancias históricas y sociales. La figura de Antígona, tanto en la obra clásica como en las reescrituras contemporáneas, tiene la doble carga del desafío a la autoridad política y el desafío al lugar social

destructor o más que los otros, pues provoca, como señala uno de los testimonios recogidos en el libro *Morir en México*, de John Gibley, una aniquilación que resulta casi peor que la muerte real. “–Que no vengan y no cuenten los muertos –dijo–. Eso lo hace cualquiera. Que cuenten la vida. Que retraten el miedo, esa es la otra muerte, la que nadie cuenta; esa es la paulatina, y esa es la peor” (2017: 70).

Todos estos tipos de silencios constituyen una forma de imposición, de opresión, de aniquilación y de violencia, que viene a sumarse a la violencia misma. No resulta casual en este sentido la elección de una obra como *Antígona* en este momento histórico concreto para reflejar los abusos del poder tiránico y la necesidad de desafiarlos. La propia protagonista hace explícito este paralelismo entre la situación que se describe en la obra clásica y la que tiene lugar en la reescritura de Uribe: “Supe que Tamaulipas era Tebas y Creonte este silencio amordazándolo todo” (2012: 65).

Los textos literarios constituyen distintas formas de desafiar los diferentes tipos de silencios mencionados, haciendo uso, precisamente, de la palabra y del lenguaje, tal como se declara de forma explícita en el poema de Beatriz Cecilia “#TODOSSOMOSA-YOTZINAPA”, dedicado a los estudiantes desaparecidos.

Hace 43

que estamos unidos

por cientos de miles

retando al silencio (Cortés y González, 43 poetas....: s/p).

---

de la mujer. *Antígona* cuestiona las instituciones sociales en varios sentidos, al tiempo que desafía la distribución de los roles de género. En los casos de denuncia social y reivindicación de los derechos humanos, el papel de las mujeres ha sido preponderante, tal como recuerda Elizabeth Jelin, que hace alusión a esta idea de subversión de los papeles de género e inversión de lo interior y lo exterior, refiriéndose a ello precisamente como a “lo imposible”: “Las mujeres (madres, familiares, abuelas, viudas, etc.) han aparecido en la escena pública como portadoras de la memoria social de las violaciones de los derechos humanos. Su performatividad y su papel simbólico tienen también una carga ética significativa que empuja los límites de la negociación política, pidiendo ‘lo imposible’” (2002: 115). Este aspecto del papel de la mujer en los casos de reivindicación y memoria será tratado con más detenimiento en el siguiente apartado.

René Jara menciona también en la introducción a *Testimonio y literatura* esta capacidad de desafiar la imposición de silencio como una característica propia de la literatura testimonial:

El marco de esta forma discursiva es el de la represión institucionalizada contra la cual se lucha y de la que se ha sido objeto. El testimonio es una forma de lucha. Las imágenes del dolor y del terror se transmutan, así, en testigos de sobrevivencia, y su escritura en acicate de la memoria [...]. Estas imágenes se constituyen como un conjuro del silencio y del olvido a que las voces y las personas se hallan condenadas (Jara y Vidal, 1986: 1).

La expresión, la verbalización y la enunciación resultan, así, necesarias para combatir los efectos de ese silencio aniquilador, pues tal como menciona nuevamente John Giber: “Hablar y contribuir al saber son formas de rebeldía contra el silencio y la muerte” (2017: 22-23). En un pasaje de *Álbum Iscariote*, de Julián Herbert, aparece una idea similar, formulada en forma de pregunta retórica: “¿Qué tinta/ no es más oscura que el silencio?” (2013: 140).

Según esto, algunos autores centran sus preocupaciones en la búsqueda de las palabras apropiadas que permitan rebelarse contra ese silencio deshumanizador y realizar las tareas de denuncia necesarias, tal como se recrea en el poema “Esa palabra”, de Eugenia Elizondo:

me abriré el pecho  
y tomaré el corazón entre mis manos  
veré si aún late  
sabré si todavía se conmueve  
ante el dolor de mi hermano  
buscaré esa palabra  
hablaré hablaré hablaré  
romperé el silencio

rezaré por ella  
una y otra vez  
suplicaré al cielo  
como lluvia en el desierto

esa palabra sea sangre ardiente  
fragua que me transforme  
que esa palabra sea yo  
que yo sea esa palabra

desgarraré mi coraza  
para quedar en carne viva  
hasta que me convierta en humano  
sin tregua he de tomar esa palabra  
será mi religión  
mi bandera  
mi cuna y mi sepulcro  
no callaré nunca más  
j u s t i c i a (Contreras, 22 de noviembre de 2014).

Para realizar estas tareas que conduzcan a la justicia deseada se confía, por un lado, en la capacidad del lenguaje y de la literatura para desarticular las estructuras hegemónicas de poder y ejercer una oposición a lo establecido, tal como explica Edgardo Íñiguez:

Ante un Estado fallido que se cimienta sobre cadáveres, el lenguaje que hablamos, que leemos, que escribimos crea un mundo simbólico que lucha contra las fuerzas de un poder fundado en la muerte. El texto se opone a una realidad despótica que atenta contra la vida y que impone nuevas relaciones de los individuos con la sociedad. [...] el lenguaje es capaz de producir un presente, una red de significaciones, una discursividad alterna a la hegemónica. [...] Más que una creencia ingenua en el poder de la literatura, se trata de una lucha que tiene lugar en el espacio del texto, en el área de la representación frente a una realidad opresora, regida por el desaliento y la desesperanza (Íñiguez, 2017: 32-33).

Como refiere también Jesús Prieto, se trata de entender que “el mundo no se hace sólo de palabras, pero que con las palabras de otros es posible hacer memoria del mundo. Para qué, para hacer una práctica de memoria entendida como una batalla por el olvido y por el cumplimiento de la justicia” (2018: 74).

De esta forma, puede decirse que el mérito o el valor principal de muchas de estas obras lo constituye el hecho mismo de su

enunciación y su verbalización, como propone Mariana Azahura, en relación con *Antígona González*.

Su esfuerzo quizá no radica en la permanencia, sino en la enunciación misma. La fuerza de *Antígona González* –como personaje, como poemario– radica en el gesto ínfimo pero potente del nombramiento de lo perdido. [...] la *Antígona* de Sara se vuelca sobre la infinita labor de la enunciación del vacío (Azahura, 2014: 50).

Por otro lado, en el uso y la práctica del lenguaje se pone de manifiesto también la elección de los autores al tratar determinados temas y su decisión de utilizar las palabras para mostrar una postura activa en relación con la situación de violencia, como ya se señaló en relación con la figura del intelectual contemporáneo, y como señala también de nuevo Edgardo Íñiguez:

La presencia concreta de la figura autoral en el espacio y el tiempo del texto funge como oposición en el campo de la significación: el asombro, el suspenso, la incredulidad y el silencio ante hechos que aparecen día a día en los noticieros y en los diarios. La prerrogativa del autor, en tanto que individuo, de hacer uso o no de las palabras. En primera instancia, el silencio; luego, la palabra suspendida, en el aire, en el espacio del diálogo para oponerse a la lógica del discurso hegemónico (Íñiguez, 2017: 30-31).

Cristina Rivera Garza reflexiona del mismo modo sobre esta prerrogativa del autor y se pregunta por el sentido de realizar una escritura crítica y expositiva de este tipo, algo que, en su opinión, no pierde su valor a pesar de las circunstancias.

Porque ante las preguntas: ¿vale la pena levantarme en la mañana temprano sólo para seguir escribiendo? ¿Puede la escritura, de hecho, algo contra el miedo o el terror? ¿Desde cuándo una página ha detenido una bala? ¿Ha utilizado alguien un libro como escudo sobre el pecho, justo sobre el corazón? ¿Hay una zona protegida, de alguna manera invencible, alrededor de un texto? ¿Es posible, por no decir deseable, empuñar o blandir o alzar una palabra?, mi respuesta sigue siendo Sí (Rivera Garza, 2015: 177).

Al igual que Cristina Rivera Garza, muchos otros autores responden de forma afirmativa a esta pregunta, provocando el aumento de textos y poemas dedicados a este tema en los últimos años, que integran o representan, según la opinión expresada por David Huerta, “la zona más noble de la protesta”:

Los poetas han escrito sobre la tragedia de México en formas diferentes y acerca de hechos diversos, todos ellos surgidos de la violencia en el país. Vale la pena leerlos, constatar en sus versos la profunda huella que la violencia de estos años ha dejado en su sensibilidad, en su imaginación, en su pensamiento y en sus palabras. [...] Los poemas [...] ya forman parte de la zona más más noble de la protesta, la crítica, la oposición a los atropellos gubernamentales y a la violencia sanguinaria de los delincuentes (Huerta, 2015: 107).

También María Rivera, en la entrevista realizada por Dylan Brennan ya mencionada, aludía a esta capacidad particular de la poesía para denunciar y revelar la verdad ocultada, defendiendo el poder reivindicativo que tiene esta forma de manifestación artística por encima de otras formas de expresión, cuando no está al servicio de los intereses culturales y políticos (Brennan, 2017).

En la práctica, y además de esta labor principal de enunciación y verbalización, los textos se enfrentan al silencio de distintas formas, que van desde las alusiones, menciones y metáforas relativas al hueco, el vacío y la desaparición; hasta los intentos de presencia, rememoración y recuperación de los desaparecidos y su identidad individual; pasando por la constatación de la imposibilidad de decir y re-presentar lo ausente, que se hace evidente en la presencia de esa enunciación negativa o en negativo de los que se han denominado “cadáveres textuales” (Rivera Garza, 2019), aspectos que se analizarán en apartados posteriores.

Antes de realizar estos análisis más detallados, y como desarrollo de las últimas ideas apuntadas en relación con la literatura y la denuncia, me detendré brevemente en la presentación de algunas de las funciones que adopta esta literatura documental, en especial en lo que concierne a la construcción de la memoria y las estrategias de visibilización.



# La construcción de la memoria. Agentes y narrativas de lo invisible. Funciones de la literatura documental

Como se ha visto, la palabra y el lenguaje –y, por extensión, la literatura– juegan un papel fundamental en el mantenimiento y conservación de aquello que intenta ser borrado, negado u olvidado. Los textos literarios mexicanos que tratan el tema de la violencia y el narcotráfico desafían la imposición de silencio –explícita o implícita– que se deriva tanto del ejercicio de la violencia misma como de los mensajes emitidos por sus perpetradores; de los organismos y las instituciones del Estado, en la elaboración manipulada de versiones oficiales y en la impunidad de los crímenes y la ausencia de medidas compensatorias; y de los medios de comunicación, que o bien se ven obligados a silenciar los detalles de los hechos o los utilizan en la creación de unas narrativas que alimentan la morbosidad y la mercantilización de las víctimas.

En este contexto, la literatura –al igual que otras prácticas reivindicativas como la fotografía, las marchas, *performances*, lecturas, mapas, etcétera– se enfrenta a esta imposición de silencio mediante la construcción de la memoria de una historia que intenta ser omitida o manipulada, haciendo evidente el desplazamiento de funciones al que hace referencia Elizabeth Jelin: “[c]uando el Estado no desarrolla canales institucionalizados oficiales y legítimos que reconocen abiertamente los acontecimientos de violencia de Estado y represión [...], la lucha sobre la verdad y sobre las memorias apropiadas se desarrolla en la arena societal” (Jelin, 2002: 61).

Al realizar una escritura o contraescritura de la historia inmediata, nombrando lo silenciado o lo oculto, estos textos pueden integrarse en las que han sido consideradas como “narrativas de lo invisible”, aquellas que, en palabras de Gabriel

Gatti, “nombran y reconstruyen lo ausente, denuncian, reclaman, hacen visible, buscan el reconocimiento del lugar que *corresponde* a las cosas olvidadas en las memorias cuando éstas están en construcción y sirven para dar sentido” (Gatti, 2006: 37).<sup>35</sup>

En las obras analizadas, y como parte de lo que podrían considerarse esas “narrativas de lo invisible”, se utilizan mecanismos textuales y estrategias de visibilización como, por ejemplo, las referencias explícitas al hueco, el vacío y la desaparición, que aparecen tematizadas en los textos; la creación e inserción de micronarrativas o microhistorias que construyen y transmiten un retrato personal y particular de las víctimas; las alusiones a lo colectivo, lo social y lo familiar como formas de identidad, cohesión y pertenencia; y la reescritura paródica y crítica de textos mexicanos tradicionales como el Himno Nacional, el poema “La suave Patria”, de Ramón López Velarde y el discurso “Sentimientos de la Nación”, de José María Morelos, entre otros.

En este contexto, la función de la literatura resulta fundamental. Además de la capacidad de mención y enunciación ya señalada, y de la necesidad de visibilizar lo ausente y lo silenciado, la función de estos textos es la de dotar de sentido a los hechos y las experiencias y compartirlo, función que se atribuye de manera general a la escritura de testimonio y sobre la que Jorge Narváez reflexiona de la siguiente manera:

El testimonio es reordenador de la realidad, y en ese sentido es productivo de sentido. No es meramente informativo, como el periodismo, sino recreativo. Por otro lado –desde el punto de vista de su “productividad” social histórica–, el testimonio es un género para sí transformador de la realidad, con una fuerza apelativa superior a la de otras obras de arte, que opera en sus mejores casos desde una perspectiva global transformadora de la sociedad y de los procesos históricos (Narváez, 1986: 240).

La construcción de estos sentidos y su socialización no sería posible, por tanto, sin este tipo de prácticas escriturales, tal como señala también Elizabeth Jelin:

<sup>35</sup> Salvo que se indique lo contrario, las cursivas son del original.

[l]as vivencias individuales no se transforman en experiencias con sentido sin la presencia de discursos culturales, y éstos son siempre colectivos. A su vez, la experiencia y la memoria individuales no existen en sí, sino que se manifiestan y se tornan colectivas en el acto de compartir. O sea, la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar (Jelin, 2002: 37).

Según esta idea, la escritura resulta necesaria como ejercicio que permite la construcción de sentidos y su transmisión mediante la creación de obras –soportes– que funcionan como “vehículos de la memoria” y que pueden congregar a los individuos en torno a ellas.

La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, *vehículos de la memoria*, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia. También se manifiesta en actuaciones y expresiones que, antes que re-presentar el pasado, lo incorporan performativamente (Jelin, 2002: 37).

Los autores, en tanto esos “sujetos” que comparten una cultura y materializan los sentidos de la historia en distintos productos culturales, podrían considerarse, así como esos agentes sociales a los que Jelin –adaptando el concepto de “*moral entrepreneurs*”, de Becker (1971: 151)– denomina “emprendedores de la memoria”, aquellos individuos que se involucran personalmente en un proyecto, pero al mismo tiempo comprometen a otros en una tarea organizada y colectiva (Jelin, 2002: 48).

Los escritores funcionarían entonces como agentes capacitados o autorizados para realizar este ejercicio de memoria, ya que según la misma autora, entre estos agentes se incluyen los integrantes del movimiento de derechos humanos, los miembros de grupos políticos e intereses empresariales, las víctimas o afectados directos y los individuos pertenecientes al ámbito académico y artístico, a los que se ha reconocido la posibilidad de participación en estos procesos memorísticos: “El debate académico y el

mundo artístico ofrecen también canales de expresión a partir de marcos interpretativos y oportunidades performáticas novedosas” (Jelin, 2002: 50)

En este sentido, resulta interesante, como ya ha sido señalado por diversos críticos, que muchos de estos agentes de memoria sean mujeres, confirmando la distribución de género a la que alude esta última autora. Como ella menciona, en la revisión que realiza de los procesos ocurridos en Argentina, hombres y mujeres han desarrollado papeles diferentes en lo que respecta a las prácticas de memoria, poniendo de manifiesto la estructura y la organización patriarcal que presentan las sociedades a las que estos agentes pertenecen: “Los símbolos del sufrimiento personal tienden a estar corporeizados en las mujeres –las Madres y las Abuelas en el caso de Argentina– mientras que los mecanismos institucionales parecen pertenecer más a menudo al mundo de los hombres” (Jelin, 2002: 62, nota 18).

La presencia de las mujeres y de lo femenino en estos contextos pone de relieve el aspecto familiar o “familista” de muchas de estas búsquedas y reivindicaciones, aspecto que se traduce en una mayor visibilidad de las mujeres y en la consolidación de los elementos icónicos que las representan y las asocian a estas actividades.

No es un simple accidente que las organizaciones de derechos humanos tengan una identificación “familística” (Madres, Abuelas, Familiares, Hijos, Viudas o Comadres). Tampoco es accidental que el liderazgo y la militancia en estas organizaciones sea básicamente de mujeres. Su carácter de género también se manifiesta en algunos de los iconos y actividades rituales de estas organizaciones: el uso de pañuelos y pañales, las fotografías y las flores (Jelin, 2002: 104).

Esta mayor visibilidad de las mujeres en relación con la memoria y los desaparecidos a la que hace referencia la autora puede apreciarse también en el caso mexicano. La periodista Marcela Turati, activista que se ha comprometido con la defensa de esta causa en el país, tal como demuestran sus escritos, alude a la importancia del papel desempeñado por las mujeres en México, donde también se aprecia la misma distribución de géneros men-

cionada por Jelin. En el texto “Reportear desde el país de las fosas”, recogido en el libro colectivo *La ira de México. Siete voces contra la impunidad* (2016), la autora menciona una de las primeras asociaciones de mujeres surgidas en el país con motivo de las desapariciones, como es el caso de las llamadas Doñas del Comité Eureka, un grupo de ancianas vestidas de negro, madres de los detenidos y desaparecidos en los años setenta, durante la denominada “guerra sucia”. Entre las protestas y las solicitudes de este colectivo se encontraba la petición de desclasificar los archivos del pasado que les permitieran dar con el paradero de sus hijos. A ellas se atribuye también el lema “Vivos se los llevaron, vivos los queremos” (Turati, 2016a: 172), que se ha adoptado en la actualidad para aplicarlo a casos más recientes.

La iniciativa y el ejemplo de las Doñas de Eureka se ha visto continuado en las numerosas asociaciones y organizaciones de víctimas y desaparecidos que se han creado en distintas ciudades del país en los últimos años, sin olvidar la movilización y congregación general de mujeres que anualmente se reúnen en la capital, con motivo del día de la madre.

El 10 de mayo se celebra en México el día de la Madre. Pero desde hace seis años es el día en que, provenientes de todo el país, llegan a la capital miles de madres con hijos desaparecidos que marchan juntas por las avenidas exigiendo justicia. Las madres han recorrido el país en caravanas en las que manifiestan su impotencia, tristeza y enojo. Las madres han hecho huelgas de hambre y han irrumpido en eventos del presidente, los legisladores, los secretarios de Estado y los procuradores (Turati, 2016a: 190).

Sin embargo, como la misma autora señala, aunque las organizaciones de derechos humanos más importantes del mundo han alertado sobre la crisis que se vive en México, las autoridades no han reconocido el problema, sino que más bien tratan de ocultarlo. En este contexto, son las mujeres, en la mayoría de los casos, las que continúan una lucha insistente por los derechos de sus familiares. Esta lucha ha propiciado que hayan sido comparadas con la figura de Antígona, que resulta, como ya se vio, representativa y fundamental en este contexto.

El peso de la narcoviolencia mexicana está recargado sobre las mujeres. Ellas son las que recogen los cadáveres del familiar asesinado en una balacera y presentado como delincuente. Son las que recorren el país –tocando puertas, pegando carteles, haciendo pesquisas– para conocer el paradero del esposo, el hijo el hermano, el desaparecido. Son las que se organizan para exigir el esclarecimiento de las masacres de sus hijos. Son las que se quedan al frente de los hogares en los que falta el varón y sobran los niños por alimentar. Son las que acompañan a otras mujeres en su búsqueda de justicia o las que curan las heridas de las y los supervivientes de esta guerra.

Son las Antígonas modernas, las que cumplen la ley de la sangre, aunque esto signifique rebelarse contra el Estado (Turati, 2016b: 241-242).

La misma figura de Antígona es mencionada por Elena Poniatowska en el prólogo de *La ira de México* para llamar la atención sobre la función y la participación de las mujeres –madres, hijas, esposas– en las búsquedas de los desaparecidos en el país.

A estas mujeres es fácil verlas ahora en todas las marchas o en el exterior de las oficinas gubernamentales esperando a un funcionario que tal vez ni las mire. Es fácil encontrarlas en organizaciones civiles. Engrosan las filas de las manifestaciones y levantan en lo alto la fotografía de su desaparecido [...] sin saberlo se vuelven marxistas, indianistas, heroínas, Antígonas y, al salvar a sus hijos del olvido, salvan al país (Poniatowska 2016: 26).

Como mencionan las dos autoras anteriores, el papel de las mujeres en la lucha por la justicia en relación con los asesinados y desaparecidos en México ha sido de vital importancia. Tal como apuntaba Marcela Turati, ellas han sido las encargadas de la creación de gran parte de las numerosas asociaciones civiles de víctimas que existen en el país. Entre ellas se encuentran, por ejemplo, la asociación México Unido Contra la Delincuencia (MUCD), surgida en 1997 por iniciativa de Josefina Ricaño; Nuestras Hijas de Regreso a Casa, agrupada inicialmente en torno a la figura de Marisela Ortiz, en 2001; Justicia para Nuestras Hijas, una organización sin ánimo de lucro surgida en 2002 bajo la

coordinación de Norma Ledezma y dedicada a las mujeres desaparecidas en Chihuahua y Ciudad Juárez; la Asociación Alto al Secuestro, aparecida en 2005 bajo la iniciativa de Isabel Miranda como apoyo a víctimas directas e indirectas del crimen; o la Red de Madres Buscando a sus Hijas, de 2012. Aunque no faltan asociaciones e iniciativas encabezadas por hombres, como México s.o.s., organizada por Alejandro Martí; o el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (MPJD), iniciado por el escritor Javier Sicilia, en 2011, el papel de las mujeres en estas organizaciones, así como en otras iniciativas de protesta y reivindicación, como marchas y caravanas por la paz, impulso de redes sociales de víctimas, etcétera, ha sido, como se ve, fundamental.<sup>36</sup>

La distribución desigual de roles que se aprecia en las tareas de búsqueda y reivindicación se constata también en el caso de la literatura. Aunque existen escritores dedicados a estos temas y comprometidos con ellos, destaca especialmente la participación de escritoras, entre las que se encuentran, por ejemplo, Carmen Boulosa, Cristina Rivera Garza, Sara Uribe y María Rivera, entre otras. Asimismo, muchas de las iniciativas sociales y artísticas que se dedican a este tema son emprendidas por mujeres, como ocurre con Teresa Margolles y María Salguero, de cuyas contribuciones se hablará más adelante, sin olvidar la labor de periodistas como la propia Marcela Turati o Daniela Rea, por mencionar sólo algunas de ellas.

En el interior de los textos, podría encontrarse un correlato de esta figura femenina de la reivindicación en el personaje que aparece en el poema “La reclamante”, de Cristina Rivera Garza (*Dolerse*, 2015), inspirado en la figura de Luz María Dávila y el discurso que pronunció ante el ex presidente Felipe Calderón, con motivo del asesinato de sus dos hijos. Tanto la persona real como el personaje que aparece en poema sintetizan o condensan, de alguna forma, la idea de la resistencia y la oposición femenina, que insiste en su reclamación de justicia, tal como afirma la voz del poema, *alter ego* o desdoblamiento de la autora, en una enumeración que subraya esta necesidad: “Encarar, espetar, reclamar, echar en

<sup>36</sup> Para un análisis más detallado sobre el surgimiento y evolución de estas asociaciones en México puede consultarse el texto de Lauren Villagran, *The Victims' Movement in México*, University of San Diego, 2013.

cara, demandar, exigir, requerir, reivindicar” (Rivera Garza, 2015a: 30). La acción que encarna esa figura “reclamante” constituye también, en esencia, la misma necesidad o impulso de Antígona, nombre que, tanto en la obra clásica como en las numerosas recreaciones contemporáneas,<sup>37</sup> representa, como se ha visto, la cualidad involuntaria pero resignada de muchas mujeres latinoamericanas. De esta cualidad da cuenta, de manera muy elocuente, la frase que enuncia la Antígona Vélez (1951) de Leopoldo Marechal: “Yo no quería ser una Antígona, pero me tocó”, que deja ver los atributos sustantivos y adjetivos que este nombre/calificativo implica.

Las acciones de demandar y reclamar que aparecen en los textos ponen en evidencia, además, como ya se adelantó, el vínculo que existe entre este tipo de prácticas literarias y los aspectos éticos, morales y jurídicos de la reivindicación.

En relación con el aspecto ético, la labor de denuncia lleva asociada una intención de corrección y restitución; una idea de justicia, no sólo personal o individual, sino también social y colectiva, que se reclama a los representantes y responsables del Estado. Resulta interesante, en este sentido, la declaración de la propia Luz María Dávila en la entrevista concedida a Cristina Rivera Garza y recogida en su libro *Dolerse* (2015), en la que insiste en la ne-

<sup>37</sup> Entre las Antígonas latinoamericanas se encuentran, por ejemplo, *Antígona Vélez* (1951), de Leopoldo Marechal (Argentina); *Antígona furiosa* (1986), de Griselda Gambaro (Argentina); y *Antígona y actriz* (2008) de Carlos Eduardo Satizábal (Colombia), que muestran, como señala Pianacci, una vinculación del texto de Sófocles con las condiciones políticas, sociales y culturales de los países latinoamericanos, especialmente en lo que se refiere a los crímenes de las dictaduras, las imposiciones del Estado contra la libertad individual y el rol de la mujer y sus posibilidades de incidencia en la vida pública (Bracciale, 2016: 382). En el caso concreto de México, existen también numerosos ejemplos de adaptaciones de la tragedia clásica que pueden señalarse como antecedentes de la obra de Uribe como, por ejemplo, *La joven Antígona se va a la guerra*, de José Fuentes Mares (1969), estrenada en octubre de 1968, pocos días después de la matanza de Tlatelolco; *La ley de Creón* (1984), de Olga Harmony, que trata de la Revolución mexicana de 1910; *Podrías llamarte Antígona* (2009), de Gabriela Yncán, escrita en torno al desastre minero de Coahuila, en 2006; *Los motivos de Antígona* (2000), de Ricardo Andrade Jardí, estrenada en 2014, en relación con los muertos desaparecidos de Ayotzinapa; y *Usted está aquí*, de Bárbara Colio (2010), situada en el contexto de la guerra contra el narcotráfico, que tiene como punto de partida el secuestro y asesinato del empresario Hugo Alberto Wallace Miranda en 2005 y la búsqueda de su madre por encontrar su cadáver (Gidi, 2016: 203).

cesidad de denunciar lo que está mal “porque está mal” y porque es necesario “cambiar las cosas”.

Hay que hablar de lo que está mal porque está mal. Porque si no lo hacemos nunca nadie va a agarrar a los culpables de tantas muertes. Las cosas no están bien aquí. No han estado bien aquí por muchos años. Ahora aquí andan en la colonia construyendo una biblioteca, un dispensario, un parque. Y eso está bien. Pero todo lo demás sigue igual. No es nada más para ahondar la herida contar todo esto. Es para cambiar las cosas que es necesario cambiar. Hay que trabajar con los tres niveles de gobierno. Es la responsabilidad del presidente acabar con la impunidad (Rivera Garza, 2015a: 135-136).

La frase final de este fragmento contiene y resume la idea que aparece en muchos otros pasajes, pues las críticas y las peticiones de justicia se dirigen, por lo general, al Estado y al gobierno para se haga cargo de la situación y adopte las medidas necesarias.

Los textos literarios se muestran de esta forma como una manera de expresar y canalizar desacuerdos e inconformidades con una determinada situación y demandar su reparación. La queja y el lamento se combinan con la crítica, la denuncia y la reclamación ante la negligencia política y gubernamental, mostrando un equilibrio o una tensión entre lo racional y lo emocional que resulta característico y habitual en muchas de estas composiciones y que pone de manifiesto su hibridismo esencial. Un ejemplo de este tipo de recriminaciones con una intención de crítica política puede verse en un fragmento del extenso poema “Nuevo manifiesto del periodismo infrarrealista”, de Diego Enrique Osorno:

Hay más de 100 000 mexicanos ejecutados en este primer cuarto de siglo  
 A ellos ya los instalamos en nuestra memoria e indignación  
 ¿Y quiénes y qué tipo de mexicanos son los otros 100 000 mexicanos que  
 [los ejecutaron  
 los echaron al torton,  
 los cocinaron,  
 los colgaron en el puente?  
 En la respuesta a esa pregunta  
 pende el secreto de gobernar

No es que haya barbarie en nuestra democracia:  
La barbarie es nuestra democracia (Osorno, 2016: 37).

El espacio del texto se convierte así en un lugar o un escenario propicio para el planteamiento y la discusión de ideas políticas que, canalizadas a través de sus personajes y enunciadores, transmiten y expresan sentimientos, creencias y opiniones de sus autores y/o de la comunidad. Con este mismo sentido ético, la protagonista de *Antígona González* reflexiona sobre la idea de justicia, mencionando que no desea la muerte de los asesinos de su hermano, porque entonces no sería mejor que aquéllos que está denunciando y que sus acciones, trasladando a la obra literaria un debate real de opiniones enfrentadas que tiene lugar entre los ciudadanos.

¿Justicia? ¿Que si espero que se haga justicia? ¿En este país? Qué más quisiera yo que los responsables de que no estés aquí purgaran su condena. Pero ¿sabes? Lo desearía para que estando ahí en la cárcel no pudieran hacer daño a nadie más o al menos les fuera más difícil. Pero si me preguntas que si con eso consideraría saldada tu pérdida, la respuesta es no. Ni diez, ni veinte años, ni la cadena perpetua de nadie, ni siquiera la muerte de los que te hicieron esto me resarciría de tu ausencia.

Tal vez algunos no me entiendan, pero aún a pesar de lo que te hicieron yo no anhelo como mucha gente dice “que los maten a todos” “que los exterminen como perros”. Si yo quisiera eso no sería mejor persona que aquellos que acuso (Uribe, 2012: 58).

Se muestra con esto la capacidad de la literatura para difundir una serie de ideas y consolidar determinados imaginarios que responden a distintos intereses. En este punto, y en ejemplos como los anteriores, pueden confirmarse las diferencias de propósito e intención que existen entre los distintos géneros o subgéneros que tratan el tema de la violencia y el narcotráfico, como ya se apuntó en los apartados iniciales. En ellos se menciona-

ba cómo los corridos, por ejemplo, suelen adoptar funciones de propaganda y difusión de las figuras de los narcotraficantes y su forma de vida, pudiendo llegar a ser solicitados incluso por los propios interesados, tal como explica Esther de Orduña:

Para establecer estas reglas de juego de cada cártel, los narcotraficantes pueden contratar los servicios de un cantante de corrido. Los capos saben que los corridos llegan a todo el mundo y que son mucho más efectivos que el periódico. La prensa está destinada para un tipo de lector, y los mensajes que ahí se mandan están dirigidos a periodistas, políticos, etc. En cambio, el corrido llega al pueblo, donde se generarán los mitos de los narcotraficantes y donde se establecerá el poder de los mismos. Así pues, el narcotraficante necesita emisarios que lleven sus mensajes a todos los lugares y, para ello, necesita controlar las vías de comunicación (De Orduña, 2017: 117-118).

Aunque la literatura documental o testimonial que trata de este tema tiene una función, objetivos y destinatarios diferentes, si no opuestos, a los de este último tipo de composiciones, tal vez podría establecerse un paralelismo entre el uso comunicativo y divulgativo que desempeñan estos corridos y el surgimiento de esta literatura testimonial o documental en la actualidad, en el sentido de que ambas formas tienen la capacidad de construir un discurso determinado y coherente en relación con el narcotráfico, con unas características y una intención particular.

Dentro de esta intención, además de las funciones ya mencionadas de memoria, visibilización, construcción de sentido, crítica y denuncia, y junto al aspecto ético ya señalado, estos textos cumplirían también una función docente y divulgativa, en relación a la labor de concienciación y prevención que realizan. Con el objetivo de evitar que el tipo de sucesos denunciados se repitan, al carácter político que ya ha quedado establecido para estos textos se suma el educativo que comparten todos los textos pertenecientes a la literatura testimonial.

No se trata de fenómenos ligados solamente al mercado (lo que los críticos literarios llaman “el boom del testimonio y la biografía”) sino a complejas búsquedas de sentidos personales y a la reconstrucción de

tramas sociales. De manera central, existe también un propósito político y educativo: transmitir experiencias colectivas de lucha política, así como los horrores de la represión en un intento de indicar caminos deseables y marcar con fuerza el “nunca más” (Jelin, 2002: 95).

Las memorias narrativas pueden así transitar o evolucionar hacia memorias ejemplares, según la terminología de Todorov (1998), para quien “la memoria adquiere un sentido formativo o educativo cuando puede ser interpretada en términos ‘ejemplificadores’” (Jelin, 2002: 127). Como la misma autora menciona, la función de la memoria no se limita o no se termina en la transmisión de una serie de información, saberes y conocimientos, sino que debe incluir ese aspecto formativo que contemple principios éticos y morales y pueda servir de estímulo al desarrollo de ciertas sensibilidades (2002: 130).

A esta función educativa y preventiva alude también Leonor Arfuch cuando menciona la “potencialidad ética” que contienen los proyectos y las iniciativas de memoria, que se hace evidente en esa intención que encierran consignas como “nunca más” (2008: 80). Este tipo de consignas, recuperadas de otras geografías y otros momentos históricos –“Nunca más”,<sup>38</sup> “¿Dónde están?”, “Vivos se los llevaron, vivos los queremos”–, muestran además la filiación de los procesos de memoria que están teniendo lugar en México con procesos similares ocurridos en otros países de Latinoamérica y España y su carácter transnacional, estableciendo vínculos y conexiones espaciales y temporales.

Con la escritura de estas “narrativas de lo invisible” y con estas “estrategias de visibilización” se establece un puente entre dos estados de cosas. Mientras la violencia institucionalizada pretende eliminar o borrar el pasado y la identidad, tanto individual como colectiva, en la imposición de lo que podría considerarse un nuevo “régimen hegemónico”, la escritura de la memoria, y dentro de ella la literatura, intenta salvarlo o protegerlo para el futuro y evitar que desaparezca, realizando una labor de rescate y conservación (Calveiro: 2006: 377).

<sup>38</sup> “Nunca más” es el lema central de los organismos de Derechos Humanos argentinos y también el título del informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de personas en este país.

También las funciones atribuidas por Ariel Dorfman a los textos testimoniales podrían entenderse bajo esta misma intención, pues a la primera función, que es la de *denunciar*, sigue la de *recordar*, que enlaza el pasado con el futuro, ejerciendo esa prevención de la repetición sustentada en la presencia de lo anterior: “La segunda función, la de *recordar* está por lo tanto íntimamente ligada a la primera. Para que el futuro sea diferente (para que se dé curso y ejecute el juicio meramente moral), el pasado deberá retenerse” (1986: 179). Y, de la misma forma, también interviene en esa conformación del futuro la tercera función señalada por este autor, la de *animar*, puesto que la memoria se inscribe, como el autor indica, dentro de un proyecto de esperanza y fe contagiosas o expansivas en ese futuro en el que se confía y que se espera conseguir (1986: 179).

Además de prevenir la repetición y garantizar, en cierta medida, un futuro libre de los abusos y atrocidades del pasado, los textos documentales o testimoniales y de construcción de memoria pueden desempeñar, como menciona Ulrich Winter, una labor restaurativa en tiempo presente. La progresiva judicialización de la literatura señalada por este autor, ya comentada en apartados anteriores, permite la posibilidad de la corrección que proporciona una justicia alternativa como la que hacen posible los textos literarios (Winter, 2018: 193).

Por un lado, el hecho de narrar lo no contado supone ya en sí mismo un acto de corrección que, al hacer público lo silenciado, demuestra su relación con lo jurídico y lo forense: “La corrección consiste precisamente en el hecho de hacer pública una historia no narrada, de presentarla al foro, lo que corresponde al sentido amplio de lo forense” (Winter, 2018: 187).

Además de esta primera función, el vínculo de los textos de denuncia y memoria con lo forense y lo judicial puede entenderse en relación a su capacidad de funcionar como un “juicio moral”, que, aunque carente de valor legal real, se aproxima a una cierta idea de justicia retributiva o restaurativa. Como señala el autor en relación a esta idea: “En el ámbito cultural, por lo tanto, los relatos no-fácticos reclaman de una forma u otra la justicia histórica, y ejercen, a su vez, justicia *faute de mieux*, adoptando al mismo tiempo una interpretación cuasi-legal de la realidad” (Winter, 2018: 193).

De este modo, dada la falta de justicia en los tribunales, estas escrituras pueden considerarse como herramientas reparadoras, que funcionan como intentos informales de reivindicación, compensación o restitución. Este tipo de reivindicaciones son efectivas, según el autor, incluso aunque no desemboquen en condenas o justicias reales, pues, la condena moral es un logro en sí misma y puede constituir un objetivo válido, tanto para “las políticas estéticas” como para los “propios actores jurídicos” (Winter, 2018: 193).

Además de este valor propio, puede ocurrir que, como apunta el mismo crítico, los planteamientos y las propuestas que aparecen en los textos literarios provoquen reflexiones y cuestionamientos en relación con determinados aspectos jurídicos que conduzcan en un determinado momento a su modificación. El dar a conocer algo oculto o desconocido puede servir como primer paso para una reflexión sobre la justicia o el sistema jurídico como tal, pues, como señala nuevamente Winter, refiriéndose a la literatura y al cine de la memoria: “al margen de su valor estético o de divertimento, constituyen un ejercicio de renegociación implícita o explícita de discursos éticos y legales, de cuestionamiento de la validez social de las normas jurídicas” (2018: 193). Y este cuestionamiento puede incidir posteriormente en la realidad y en las formulaciones jurídicas, cumpliendo esa función “anticipativa” de futuras reformas a la que se refiere el autor.

Las producciones culturales de la memoria, al margen de compensar los defectos y déficits del sistema legal, pueden llegar a convertirse en un dispositivo de reflexión y elemento correctivo de valores y normas jurídicas, de actitudes y creencias vigentes sobre lo que es justicia, lo que a la larga puede tener efectos sobre el propio sistema jurídico (Winter, 2018: 193).

Estas reflexiones insisten en la idea, mencionada a apartados anteriores, de que la realidad y la ficción no están radicalmente separadas o no pueden dividirse de manera clara o absoluta y de que ambos ámbitos o niveles se interpenetran.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Un ejemplo de esto sería el caso de Sandra Ávila, una narcotraficante de Sinaloa asociada con la figura de ficción de la Reina del Pacífico que aparece en distintos corridos mexicanos. En la novela *La reina del Sur*, de Arturo Pérez Reverte, aparece

Según lo visto a lo largo de este apartado, los textos literarios dedicados a la violencia y al narcotráfico cumplen la función de ser vehículos de la memoria y contribuyen en las labores de creación y conservación de la memoria inmediata, así como en la construcción y transmisión de sentidos que trasladan la experiencia individual a lo comunitario y lo colectivo. Para ello, los autores, agentes de esta memoria, actúan como escuchas que dialogan tanto con la situación y el contexto social como con otros textos y con las víctimas y afectados de la violencia, en la voluntad de realizar este ejercicio de denuncia, corrección y reescritura. Memoria y literatura cumplen así la función de enunciar, exponer y nombrar la barbarie para tratar, mínimamente, de contrarrestarla (Morbiato, 2017: § 60). Se trata, en palabras de Calveiro, de un ejercicio consciente de resistencia, en el que la escritura juega un papel fundamental.

Las sociedades guardan *memoria* de lo que ha acontecido, de distintas maneras. Puede haber memorias acalladas y que sin embargo permanecen e irrumpen de maneras imprevisibles, indirectas. Pero también hay actos abiertos de memoria como ejercicio intencional, buscado, que se orienta por el deseo básico de comprensión, o bien por un ansia de justicia; se trata, en estos casos de una decisión consciente de no olvidar, como demanda ética y como resistencia a los relatos cómodos. En este sentido, *la memoria es sobre todo acto*, ejercicio, práctica colectiva, que se conecta casi invariablemente con la escritura (Calveiro, 2006: 377).

---

el personaje de una narcotraficante a la que el autor dio el nombre de Teresa Mendoza, que también se asocia con la misma figura. A pesar de que tanto Sandra Ávila como el escritor han negado la identificación del personaje con la persona real, la culpabilidad de la figura de ficción se extrapoló a la persona de Sandra Ávila, a la que se llamó “la reina del Pacífico” en el momento de su detención. Con esto, se atribuyeron a la persona las mismas responsabilidades que al personaje, haciendo que no fueran necesarias mayores argumentaciones. Como señala Esther de Orduña en relación a este proceso de identificación o mezcla de realidad y ficción: “En el imaginario social queda el poso de que ambas son la misma persona [...] Ésta fue una estrategia del Gobierno para culpabilizar socialmente a la sinaloense: si ella era la protagonista del libro y el corrido, ella era culpable; no era necesario ningún juicio. Este es un ejemplo de cómo la realidad y la ficción se mezclan y llega un momento en el que la ficción se convierte en la realidad” (2017: 118-119).

Es necesario, por tanto, hacer ese ejercicio de palabra, de memoria, para no aceptar pasiva y resignadamente los hechos, asumiendo un compromiso que permita que lo ausente se haga presente a través de distintas expresiones o manifestaciones de resistencia y que no desaparezca. Tal como declara Ana del Sarto, refiriéndose a los cuerpos desaparecidos en México: “esos cuerpos ausentes continúan hablando a través de imágenes, textos, eventos, denuncias y, sobre todo, a través de la memoria, tanto de familiares, amigos y conocidos, como de todos aquéllos que se comprometieron a no olvidar” (Del Sarto, 2012b: 83).



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

## Mencionar lo ausente: referencias al hueco, el vacío y la desaparición

En esta función de expresión y denuncia que cumplen los textos literarios, y como parte de esas narrativas de lo invisible o estrategias de visibilización mencionadas en el apartado anterior, los textos se enfrentan a la tarea de encontrar una manera de nombrar o referir lo ausente y lo silenciado, tanto en lo relativo a los hechos como a los discursos, las personas e incluso al país entero, que se siente también en vías de desaparición.

La relación de los textos con la ausencia y con lo ausente se enfoca de distintas formas y se manifiesta a través de diferentes posibilidades. Entre ellas se encuentran, por ejemplo, los intentos de hacer presente lo ausente a través del lenguaje, en menciones tanto directas y explícitas como metafóricas, indirectas o perifrásticas; la renuncia a llenar esta ausencia, permitiendo que se manifieste en los textos mediante la presencia de distintos tipos de huecos, vacíos y borraduras; y la recreación de situaciones y escenarios fantásticos de retorno y recuperación.

En relación con la primera posibilidad, muchos de los textos analizados optan, como se verá en este apartado, por tematizar la ausencia, convirtiéndola en uno de los motivos centrales de la composición, lo que les confiere el tono nostálgico que caracteriza a muchas de estas manifestaciones.

En lo que respecta a los individuos, su desaparición provoca una falta que se cifra textualmente en términos de hueco o vacío. Así lo expresa Antígona González en relación a su hermano: “donde antes tú ahora el vacío” (Uribe, 2012: 19). Estas alusiones al vacío son recurrentes en esta obra y se aplican tanto al hermano de Antígona como a ella misma y a todos aquéllos que han sufrido algún tipo de pérdida, a quienes se describe como un “lugar vacío” (2012: 44). En otros casos, la pérdida se representa mediante la idea de la sustracción, de algo

que ha sido arrebatado. El vacío adquiere así materia y corporeidad al figurarse, por ejemplo, como una parte del corazón, lugar asociado comúnmente a los sentimientos. Esta forma de referirse a la pérdida aparece en otro pasaje de la misma obra, que alude a la desaparición de un miembro de la familia: “Desde ese momento nos quitaron la mitad de nuestro corazón. No sabemos cómo estamos sobreviviendo con la mitad de un corazón” (2012: 55).

Tanto las palabras denotan el vacío como las metáforas que lo describen y lo califican dan cuenta, sin embargo, de la paradoja que supone ser la presencia de una ausencia. Estas palabras y expresiones no son en sí mismas el vacío, sino que hacen referencia a algo que está en el lugar en el que antes había otra cosa. Son palabras sustitutas, palabras que funcionan como signos o símbolos de lo perdido o lo desaparecido. Así, estas presencias se confirman como huellas, tanto en el plano lingüístico de las palabras, como en el real de las cosas. En la misma obra de *Antígona González* se hace alusión a esta idea mediante la referencia a los huecos y las ausencias que, en su condición de reverso de lo presente, existen y “están ahí”, aunque muchos no reparan en ellos: “Así que voy con el estómago vacío al trabajo y mientras conduzco pienso en todos los huecos, en todas las ausencias que nadie nota y están ahí” (Uribe, 2012: 52).

Esta misma paradoja de la presencia de lo ausente aparece en una sección del libro *La imaginación pública*, de Cristina Rivera Garza, dedicada a la búsqueda de dos mujeres desaparecidas. Como título de esta sección se ha elegido una perífrasis que evade ingeniosamente el nombre propio y opta por una forma negativa o indirecta de referirse a la ausencia, que resulta muy expresiva y elocuente: “Me llamo cuerpo que no está” (2015b).

Según esta idea, lo ausente no se borra, no desaparece, sino que está presente en forma de ausencia, conviviendo con lo presente y coexistiendo con ello de una manera extraña, dolorosa e incómoda.

Todos esos duelos que se esconden tras los rostros de las personas que nos topamos. Al escuchar el timbre entro al salón y paso lista. Fulanito de tal. Presente. Fulanito de tal. Presente. Fulanito de tal. Presente. El ritual de las jaculatorias. Lo cierto es que las más de las

veces ni siquiera escucho las voces de mis alumnos respondiéndome. Por cada nombre que pronuncio, una segunda voz que no es mía, ni de nadie, que solamente está ahí, como un eco pertinaz, replica:

Tadeo González. Ausente.

Tadeo González. Ausente.

Tadeo González. Ausente (Uribe, 2012: 53).

Por un lado, se encuentra, entonces, el hecho en sí de la desaparición, lo desaparecido, y, por otro, el hueco que deja aquello que desaparece, que no desaparece, y con el que los presentes deben relacionarse.

En la obra de Uribe, Tadeo ha sido extraído o sustraído del mundo, de la realidad, y esta sustracción deja una ausencia en sus parientes y familiares, en sus vidas cotidianas y sus pensamientos, algo a lo que se hace referencia mediante la idea del “hueco” o el “espacio vacío”, que transmite la idea de la presencia de lo ausente ya señalada.

Así transcurro cada mañana. Escucho el despertador y te pienso. Me meto a la regadera y mientras el agua fría resbala por todo mi cuerpo, pienso en el tuyo. Bajo a la cocina a hacer café y enciendo un cigarro. Sé que nunca te gustó que no desayunara, pero desde que ya no estás no hay nadie que me regañe por no hacerlo.

Así que me voy con el estómago vacío al trabajo y mientras conduzco pienso en todos los huecos, en todas las ausencias que nadie nota y están ahí (Uribe, 2012: 51-52).

Se contraponen, así, lo que desaparece, el cuerpo o los cuerpos, a lo que permanece, la ausencia, el recuerdo y la palabra. Como señala Jean Copjec, una de las múltiples autoras cuyos textos se mencionan a lo largo de esta obra: “[l]o social se compone, entonces, no sólo de aquellas cosas que desaparecerán, sino también de relaciones con lugares vacíos que no desaparecerán” (2006: 43). Copjec se refiere con esto a una idea específica de lo social, que se

compone de unos individuos particulares y de las relaciones que estos individuos mantienen tanto entre sí como con lugares que resultan imposibles de ocupar. Estos lugares imposibles de ocupar son, según la autora, aquellos lugares que las personas dejan al morir, y que ella entiende como un lugar que sobrevive a la persona y que no puede ser ocupado por nadie más. Estos son así lugares imposibles, puesto que no están llenos, pero tampoco pueden ser ocupados.

Cuando alguien muere deja atrás su lugar, un lugar que lo sobrevive y que no puede ser ocupado por nadie más. Esta idea construye una noción específica de lo social, que no sólo se concebiría compuesto por los individuos particulares y las relaciones de unos con otros, sino también *como* una relación con esos lugares imposibles de ocupar. Lo social se compone, entonces, no sólo de aquellas cosas que desaparecerán, sino también de relaciones con lugares vacíos que no desaparecerán (Copjec, 2006: 43).<sup>40</sup>

Esta idea, que se relaciona con la noción de singularidad individual, otorga, como la misma autora señala, “existencia y perdurabilidad a la sociedad”, pues, como añade Copjec (2006: 43), este lugar imposible de ocupar, esta sensación de singularidad, mantiene al mundo moderno unido en el tiempo, ante el derrumbe o la pérdida de la idea de eternidad.<sup>41</sup>

En la obra, el personaje de Antígona reflexiona de una forma similar: “[l]o que desaparece y todos esos lugares vacíos escribiéndole al Presidente de la República” (Uribe, 2012: 45).

Según esto, los ausentes no están y los presentes sí, pero existen relacionándose con esos lugares vacíos, huecos o imposibles. En la obra, ambos hermanos, en cuanto víctimas directas e indirectas, comparten una existencia incompleta y precaria, al lími-

<sup>40</sup> Las cursivas son del original.

<sup>41</sup> Esta idea está tomada del artículo “The Death of Immortality”, de Claude Lefort, publicado en *Democracy and Political Theory* (1988), del que la autora extrae la siguiente cita: “La sensación de inmortalidad demuestra estar vinculada con la conquista de un lugar *que no pueda ser arrebatado*, que sea invulnerable, porque es el lugar de alguien [...] quien, al aceptar todo lo que hay de singular en su vida, se niega a someterse a las coordenadas de espacio y tiempo y quien [...] para nosotros [...] no está muerto” (2006: 47).

te de la anulación o la desaparición, y viven, como ocurre con la mayoría de los familiares de desaparecidos, en el limbo de la indeterminación.

En la vida real, la condición de estos desaparecidos no encontrados mantiene a los familiares en un presente continuo y suspendido en el que la espera y la incertidumbre impide la continuidad de las historias particulares, tal como señala Soledad García:

[n]o hay retorno desde el cementerio, no hay lápida ni fosa, la desaparición no es la “no muerte”; aún más horrorosa en la acción, es la privación de la vida y de la (muerte), es la negación de la continuidad y de la historia particular. La suspensión en el tiempo, la continua espera por el cadáver que clausure el presente, tal es la condición del cuerpo del desaparecido (M. S. García, 2012: 18).

La vida de Antígona, al igual que la de las otras víctimas, se encuentra así, detenida, suspendida, y la necesidad de una respuesta iguala a todos los familiares en su calidad de individuos definidos, más que por sí mismos, por la relación que guardan con el desaparecido. Esto los convierte en víctimas genéricas, anónimas, sin rostro y sin identidad, a punto de desaparecer, tal como señala la propia Antígona: “Todos estamos desapareciendo, Tadeo” (Uribe, 2012: 97). En esta situación, ella misma siente que va perdiendo entidad y “flota” llevada por la sucesión temporal.

Los días se van amontonando, Tadeo, y hay que comprar el gas, pagar las cuentas y seguir yendo al trabajo. Porque desde luego que a una se le desaparezca un hermano no es motivo de incapacidad. [...] La rutina continúa y tú tienes que seguir con ella. Como en el metro, cuando la gente te empuja y la corriente te arrastra hacia adentro o hacia afuera de los vagones. Cosa de segundos. Cosa de inercias. Así voy flotando yo, Tadeo (Uribe, 2012: 50).

La protagonista de la obra tiene la sensación de pasar los días llevada por la inercia, dejándose arrastrar por los acontecimientos.

tos: “Como en el metro, cuando la gente te empuja y la corriente te arrastra hacia adentro o hacia fuera de los vagones”. La pérdida de control sobre los propios actos y decisiones manifiesta de esta forma esa sensación de levedad y vulnerabilidad a la que se enfrentan los individuos implicados en procesos de pérdida, amenazados a su vez con perder su identidad y perderse a sí mismos.

Yo también estoy desapareciendo, Tadeo.

Y todos aquí, si tu cuerpo, si los cuerpos de los  
nuestros.

Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca,  
si nadie nos nombra.

Todos aquí iremos desapareciendo si nos quedamos  
inermes sólo viéndonos entre nosotros, viendo cómo  
desaparecemos uno a uno.

(Uribe, 2012, 95).

Se ve así cómo además de los desaparecidos también los presentes sienten la amenaza de convertirse en huecos y desaparecer. Por un lado, porque como afirmaba Antígona, la pérdida de sus seres queridos les ha sustraído una parte de sí mismos. Por otro, porque el anonimato en el que les sume la ignorancia institucional y la imposibilidad de dar continuidad al proceso del luto hace que también los presentes vayan siendo olvidados y compartan con los físicamente desaparecidos la misma condición de víctimas, condenados a habitar un terreno intersticial o marginal permanente. Nuevamente en palabras de Antígona: “Aquí todos somos invisibles. No tenemos rostro. No tenemos nombre. Aquí nuestro presente parece suspendido” (Uribe, 2012: 63).

Como forma de enfrentarse a esa amenaza de desaparición, Antígona establece un diálogo mental con su hermano, que confirma la capacidad restaurativa de la palabra, el lenguaje y la memoria ante el silencio y la aniquilación: “Por eso te pienso todos los días, porque a veces creo que si te olvido, un solo día bastará para que te desvanezcas (Uribe, 2012: 39). El hecho de nombrar la

ausencia, como ella misma sugiere, parece que le otorga mayor consistencia, pues la palabra conjura, de alguna manera, el riesgo de la desaparición total: “Como si al nombrar tu ausencia todo tuviera mayor solidez” (2012: 22).

En este y otros textos, la idea de la desaparición afecta no sólo a los individuos, las familias y los grupos, sino también a una forma y un estilo de vida que se están perdiendo y que amenaza la existencia o la continuidad de todo el país. La violencia está imponiendo un nuevo orden, una nueva hegemonía, según las palabras de Pilar Calveiro ya comentadas, que pone en tela de juicio todo el sistema de valores vigente. Como también refiere Edgardo Íñiguez, comentado el contexto de escritura y publicación de *Antígona González*, lo que subyace en la obra es “un Estado en descomposición, regido por la lógica de las necropolíticas y por un necroempoderamiento” (2017: 26-27).

Ante los cambios que se están produciendo en el país en relación con el dramático aumento de la violencia y sus consecuencias, y ante la precariedad y la incertidumbre que esto supone, los textos expresan el miedo a la pérdida de lo que fue, el miedo a dejar de ser, y se configuran como un intento de mantenimiento o conservación.

Esta idea se transmite en algunos casos mediante la rememoración de lo que era antes el país y la añoranza que provoca ese lugar del pasado que ya sólo existe en el recuerdo. Algunos textos hacen alusión a ese tiempo anterior, donde las cosas eran de otra manera, y describen una situación diferente a la actual. Por ejemplo, en *Dolerse* (2015), de Cristina Rivera Garza, la hablante que se expresa en uno los artículos que componen la obra, titulado significativamente “Una red de agujeros”, autora desdoblada o ficcionalizada, recuerda con nostalgia la ciudad de su infancia, vista desde un presente que valora la libertad de la que ahora se carece.

Pero éstos fueron, esos mismos caminos de Tamaulipas, los caminos de mi infancia. Y los quiero de vuelta. Por ahí avanzábamos de madrugada o en plena luz, desde Matamoros hasta Tampico, pasando ineludiblemente por San Fernando, para visitar a amigos o parientes. ¿Cuántas veces no salimos tempranito de Matamoros para ir a Reynosa y por ahí cruzar a McAllen? Por las carreteras y, luego, por las

brechas ejidales, por ahí manejábamos también para llegar hasta el minúsculo cementerio de Santa Catarina, donde descansan los huesos de los más viejos de nuestros viejos. Íbamos de Tampico a Mante para visitar a una tía en pleno verano: si eso no es el infierno, entonces ¿qué es? Recuerdo la tarde en que viajábamos en la caja de una pick up –el viento en la cara, la primeriza luz de algunas estrellas– justo antes de llegar a San Fernando para cargar gasolina. El cruce en chalán, por ejemplo, de Tuxpan a Tampico. Las colas de coches o de personas en el puente que une Matamoros con Brownsville. No son los caminos sin ley de Greene; son los caminos de mi familia y de familias como mi familia. Son míos. Son nuestros. Y lo dicho: los quiero de vuelta (Rivera Garza, 2015a: 142-143).

En este pasaje, que se comentará también más adelante en relación a la idea del territorio, la identidad y la pertenencia, la pérdida o lo perdido se materializa en esos caminos de la infancia que podían recorrerse sin peligro, sin importar la hora del día o la estación del año. La mención de esta posibilidad, unida a detalles como el viajar “en la caja de una *pick up*” con el viento en la cara, viendo la luz de las primeras estrellas, transmite esa sensación de libertad y de dominio de unos espacios que se sienten como propios, y que en la actualidad se disputan los distintos cárteles de la droga.

Una sensación de nostalgia parecida en relación a lo que era en el pasado un país diferente puede verse en un fragmento del texto “Misa fronteriza”, de Luis Humberto Crosthwaite, incluido en el libro *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002). Aunque el texto se dedica en general, como el título indica, a la recreación de distintas situaciones y experiencias surgidas en la frontera entre las ciudades de Tijuana y San Diego, algunos pasajes hacen alusión a las consecuencias de la violencia y el narcotráfico, insistiendo en la idea de la desaparición.

Mueren policías en la Frontera; mueren periodistas en la Frontera; mueren hombres y mujeres, cadáveres se acumulan en el río, en el desierto, en las grandes ciudades fronterizas desde Tijuana hasta Matamoros, desde San Ysidro hasta Brownsville. La violencia se ha metido a todos los rincones de nuestras vidas y nuestros sueños.

Yo recuerdo cuando no era así, cuando podías salir de tu casa, salir a la calle en la noche, festejar, disfrutar sin sentirte amenazado. Yo recuerdo esos tiempos y me pregunto si mis hijos me creerán cuando les diga que fue así (Crosthwaite, 2011: 190).

Y, finalmente, la misma alusión a la infancia como un tiempo más feliz y despreocupado, asociado también a un espacio exterior libre de peligros y amenazas, aparece en un fragmento de *Antígona González* en el que la protagonista describe los sueños en los que revive los días pasados con su familia y con su hermano desaparecido junto al río, dejando ver la misma nostalgia que en los casos anteriores.

Otras noches te sueño de niño, en el río, junto a los sabinos. Sueño ese rumor del agua sobre las piedras. Esa humedad bajo los árboles.

Mamá solía llevarnos con frecuencia en el verano, decía que sólo así conseguía apaciguarnos los días más calurosos. Una ensalada de atún, una barra de pan, un termo con agua de limón, un par de toallas y su tejido, eso era todo lo que necesitábamos.

[...]

Me gusta soñar ese río ¿sabes? Me gusta porque sé que no volveremos jamás a sus aguas (Uribe: 2012: 40-43).

En otros textos, la idea de la desaparición del país se describe desde el momento presente, como un proceso progresivo e imparable. En “Me llamo cuerpo que no está” (2015b), de Cristina Rivera Garza, se combina la presencia de fragmentos reflexivos, a modo de entradas de diario, con la artificiosidad de los telegramas que figuradamente se dirigen a las mujeres desaparecidas que se buscan, en los que se les solicita información sobre su paradero. En estos seis telegramas, la voz que habla en el texto hace referencia de manera recurrente a la idea de la desaparición del país, idea con la que terminan todos los supuestos mensajes que se les en-

vían. El primer telegrama –1.0– concluye con la frase: “El país por desaparecer” (2015b: 81). El próximo telegrama –1.1– termina con una frase similar, que indica la progresión de ese proceso señalado: “País desapareciendo o desaparecido” (85), idea que se continúa en el telegrama siguiente –1.2–: “País por desaparecer o desaparecido. Regresen sanas y salvas. Quiérolas” (91). Esta fórmula se repite a lo largo de los seis telegramas que se añaden a la sección, hasta culminar en el último –1.5–, en el que se afirma finalmente: “Aquí. País desaparecido ha sido ido. Quiérolas” (106), con lo que se señala la conclusión y la confirmación del proceso temido.

La misma idea de la pérdida, la desaparición o la ausencia del país se recrea también en el poema “Antedía”, de Óscar Oliva. En este poema, esta desaparición incluye aspectos más generales y abarcadores como la historia, el nombre e incluso el futuro, que tampoco existe, en un texto que condensa y resume varios de los elementos que se analizan en este trabajo.

Hablo desde un país sin nombre,  
 hablo desde un país que no me pertenece,  
 hablo desde su historia maltratada,  
 hablo con los clavos de sus ríos,  
 hablo desde un país que se desmorona.  
 Hablo sin país, hablo sin nombre,  
 hablo con el futuro a mi espalda,  
 hablo con un viento que azota mi lengua,  
 hablo con el golpe de un pico  
 golpeando mi historia personal  
 y la historia de mi país  
 para continuar hablando desde abajo  
 con la boca pegada en sus paredes  
 y en esas paredes escribir su nombre  
 y mi nombre (Cortés y González, s/p).

El motivo de esta pérdida es aquí, como en los otros casos, la violencia derivada del narcotráfico, tal como indica el título y la ocasión que agrupa a los poetas que se reúnen en el libro: *43 poetas por Ayotzinapa*. Dentro de esta misma antología, Miguel Soto describe una situación similar en el poema “Gritos de la historia”.

La idea de la desaparición del país se transmite aquí mediante la mención de dos países en pugna, de los cuales el presente, negativo y feroz, ha engullido al otro, al verdadero, que puede encontrarse detrás o debajo de sus “fauces”: “Se abren las fauces del México que duele/ donde es hallado otro país –el verdadero–” (en Cortés y González, 43 poetas, s/ p).

El mismo tema aparece también en el poemario *La patria insomne* (2011), de Carmen Boulosa, que, como el título indica, revisa y cuestiona el concepto de la patria mexicana, presente en algunos de los textos literarios tradicionales. En el poema “¿Quo vadis?”, la hablante se dirige directamente a esa patria personificada que funciona como hilo conductor de todo el poemario para preguntarle, como adelanta y resume el título, a dónde va, ante la situación de violencia, enfrentamientos, armas y guerra que se vive en el país, formulando la idea de una patria en fuga, que huye o que se escapa, algo que se revela como *leit motiv* o tema recurrente de muchas de estas composiciones.

De que estés, no hay duda.

¿Pero a dónde vas?

Entre los humos de una guerra entre todos,

en la que nadie

sino mercenarios

participa

–las balas que vuelan no tienen convicciones,

son de paga federal, estatal, o de este capo o el otro

etcétera...

Ráfagas a sueldo-,

te nos escapas, Patria en fuga (Boulosa, 2011: 41-42).

Por su parte, Jorge Humberto Chávez realiza en “2006” una “crónica” poética del año de la declaración de la “guerra al narcotráfico”, en la que la precariedad de la situación que se vive se re-crea a partir de una nueva personificación del país, cuya pérdida progresiva se transmite mediante la idea de perder peso, que se utiliza metafóricamente para hablar de otras pérdidas y otros peligros o amenazas más graves y definitivas.

ESTADO DE MORELOS

En el año 2006 mi padre adelgazó tanto  
que pudimos meter su cuerpo en una caja  
de 1.70 por .65 m

yo mismo empecé a perder humanidad  
con el demonio muy adentro  
86 kilos en febrero 69 en julio

En 2006 el amor adelgazó tanto  
que apenas una brisa lo podía cruzar  
al otro lado de la línea fronteriza

En el año 2006 mi país empezó a adelgazar  
la calle y la noche más flacas cada vez  
la ciudad crecida de cadáveres (Chávez, 2013: 25).

La presencia de la violencia, que no se menciona de manera directa, se sugiere en este texto mediante su comparación con una enfermedad, una posesión o una plaga que va adelgazando a los vivos y aumentando el número de muertos. Mediante la idea paradójica de esta ciudad “crecida de cadáveres” se alude así de manera indirecta a la vulnerabilidad de un país que se siente, como se dijo, amenazado y en vías de desaparición.

Como último ejemplo puede mencionarse un fragmento del poema “Ayotzinapa”, de David Huerta, en el que, tras una enumeración que describe al país en términos negativos, según las distintas catástrofes ocurridas en los últimos años, se llega a afirmar su inexistencia, igual que en los casos anteriores.

Esto es el país de las fosas  
Señoras y señores  
Este es el país de los aullidos  
Este es el país de los niños en llamas  
Este es el país de las mujeres martirizadas  
Este es el país que ayer apenas existía  
Y ahora no se sabe dónde quedó

...

Estamos tratando de dar  
Nuestras manos de vivos  
A los muertos y a los desaparecidos  
Pero se alejan y nos abandonan  
Con un gesto de infinita lejanía  
El pan se quema  
Los rostros se queman arrancados  
De la vida y no hay manos  
Ni hay rostros  
Ni hay país (Matías, 2015: 34-35).

La sensación de pérdida del país en tiempo presente se constata también en textos reflexivos y críticos, en los que autores como Amaranta Caballero Prado muestran cómo las esperanzas de cambio y recuperación son cada vez menores, a medida que pasa el tiempo, y cómo la violencia se instala y se perpetúa, alejando cada vez más la posibilidad de una solución.

El país se está cayendo a pedazos. Pero ya no es noticia, es costumbre, es hábito. El siniestro cotidiano que sucede, que acontece. ¿De quién es la esperanza? He dejado pasar días enteros para encontrar una buena noticia. Ya son años. La buena noticia, la que encabezaría todas las primeras páginas de los periódicos, los televisores, la gran red en las computadoras, la que haría sonreír a todo un pueblo, no llega. No llega (Hernández, 2011: 109).

Esta situación se describe, finalmente, en otros textos de una manera más negativa y radical, que identifica al país con un cementerio, tal como aparece al final del poema “Los muertos”, de María Rivera. En los últimos versos de este poema, la hablante, que se pregunta como hacen tantos otros textos por el paradero de los desaparecidos, termina por situarlos en ese cementerio metafórico en el que se han convertido múltiples ciudades y estados, y que acaba identificándose con el país entero.

duermen en su cementerio:  
se llama Temixco,  
se llama Santa Ana,

se llama Mazatepec,  
se llama Juárez,  
se llama Puente de Ixtla,  
se llama San Fernando,  
se llama Tlaltizapán,  
se llama Samalayuca,  
se llama el Capulín,  
se llama Reynosa,  
se llama Nuevo Laredo,  
se llama Guadalupe,  
se llama Lomas de Poleo,  
se llama México (Calera, 2010: 65-72).

La identificación de todo el país con un cementerio confirma la idea de un país acabado o exterminado, en el que no quedan restos de vida. La misma idea de un país dominado por la muerte se menciona de manera explícita en el poema “Suave Septiembre” (2011), de Gerardo Arana, que corrobora la imagen anterior con una afirmación igualmente desesperanzada que se repite de manera idéntica y rotunda.

En México reina la muerte  
En México reina la muerte  
En México reina la muerte (Arana 2011: 33).

Se constata así el sentimiento general de pérdida, desolación e impotencia que existe entre los ciudadanos, así como la visión negativa que éstos tienen del país y del estado en el que éste se encuentra por causa de la violencia.

En un segundo momento, más allá de esta tematización de la pérdida, el hueco, el vacío y la desaparición, que constituye la primera posibilidad apuntada al inicio de este apartado, los textos se enfrentan a la tarea de hablar de los desaparecidos e intentar rehumanizar a las víctimas, intentando recuperar o restituir una identidad individual que ha sido borrada o eliminada. Estos intentos se llevan a cabo a través de estrategias que parten de la reflexión sobre el concepto mismo de desaparecido, para manifestarse después, como se adelantó, bien a través de fantasías de

retorno y recuperación de los ausentes, o bien a través de mecanismos textuales como la nominación y la elaboración de microhistorias y retratos literarios que, unidas a la acumulación y la repetición, pretenden dar cuenta tanto de la singularidad de cada uno de los desaparecidos como de la totalidad o el conjunto de las víctimas, tal como se analizará a continuación.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



## Formas de contar. La presencia de los desaparecidos

Según lo visto en páginas anteriores, puede decirse que las víctimas y los desaparecidos por causa de la violencia en México constituyen el tema central de textos literarios como los que se estudian aquí, que deben enfrentarse a las dificultades que entraña su visibilización y su presencia textual.

En algunos poemas, el problema de la definición de lo que es un “desaparecido” y la complejidad que entraña referirse a esta figura constituye el tema mismo de la composición. Por ejemplo, en “Cándida”, poema de Irma Pineda Santiago, esta preocupación por explicar el significado real de la desaparición se transmite a través de las reflexiones que hace una hija sobre las enseñanzas de su madre, las cuales, a pesar de su validez, resultan insuficientes a la hora de enfrentar este tipo de situaciones.

Mi madre descifró para mis ojos  
el lenguaje de las estrellas  
Depositó en mis oídos los cantos de la gente nube  
Me enseñó los signos de mi nombre  
[...]  
Ella resolvía las dudas  
Pero nunca le pregunté a mi madre  
cómo transcurre la vida  
cuando los soldados se llevan al marido  
Cómo se enfrenta lo cotidiano  
con la incertidumbre tras los pies a cada paso  
Con qué palabras se explica a los hijos  
qué es “un desaparecido”(Matías, 2015: 43).

En otros casos, como en el poema “Se buscan flores”, de la misma autora, se alude a la idea de la desaparición y los desa-

parecidos de manera indirecta, a través de metáforas, símbolos y comparaciones. En este poema, los desaparecidos son esas “flores arrancadas de la tierra” cuyo lugar y forma de existencia se cuestiona a lo largo de este texto de estructura circular.

¿Dónde queda una flor arrancada de la tierra que sostiene su raíz?

Pregunté a las hojas

a las ramas

a cada árbol de pie en bosques y jardines

Alumbré callejuelas y caminos para encontrar algún rastro

una gota de su perfume

un delicado pétalo

una pequeña espina

Nadé por todos los océanos para escuchar su voz

Miré en cada esquina antes de que las lágrimas me cegaran

Quise encontrar palabras escritas en el cielo

alguna carta

alguna dirección donde buscarla

No solo la ausencia

No el silencio

No esta terrible incertidumbre que calcina despacio el alma

y mantiene en vilo la pregunta:

¿dónde quedan las flores arrancadas de la tierra que sostiene su raíz? (Matías, 2015: 44).

A pesar de que en el texto no se menciona en ningún momento la idea de la muerte o la desaparición, ésta queda aludida en el acto de cortar o segar algo vivo, que tiene aún raíz, acción cuya violencia se subraya con el uso de la palabra “arrancar”. Además de esto, la búsqueda que emprende la protagonista del poema la iguala a muchas otras mujeres/Antígonas, como ya se comentó, y la pregunta que enmarca el poema viene a sumarse, igualmente, a las consignas y proclamas de muchas acciones sociales de denuncia y reivindicación que indagan por el paradero de los desaparecidos.

Además de lo anterior, la referencia a los ausentes y los desaparecidos se realiza en otros casos mediante una fantasía del re-

torno, que adopta distintas formas y variantes.<sup>42</sup> Algunos textos recrean esa vuelta o reaparición de los desaparecidos en la forma de muertos vivientes, animales, espíritus o elementos de la naturaleza. Los textos se sirven, así, de una idea de trascendencia, similar a la que se sugería en el poema “Del otro tiempo”, de Mario Bojórquez, según la cual se hace posible superar la muerte mediante la perpetuación o continuación, tanto material, en otros cuerpos y seres, como inmaterial o espiritual. La aceptación de la muerte pasa así por su integración en la vida y en los vivos, lo que confiere cierta corporalidad a la idea de la permanencia en la memoria y el recuerdo.

Este tipo de fantasías, transformaciones y metamorfosis evidencia las dificultades o imposibilidades que entraña el enfrentamiento de situaciones traumáticas, y muestra en muchos casos la existencia de un luto que no ha podido ser elaborado (Souto, 2019: 68), expresando en su lugar el deseo de restauración o reposición de lo perdido.

El tema de los muertos vivientes<sup>43</sup> se recrea, por ejemplo, en el poema “Elegía muerta”, de Luis de la Peña.

Anoche soñé con muertos  
que de sus tumbas salían:  
desgajados, desollados,

<sup>42</sup> Luz Souto menciona en este sentido cuatro formas posibles de presentación o reaparición de los *des*-aparecidos. La primera de ellas, arraigada en la tradición literaria del género fantástico, tiene que ver con la presencia de fantasmas y revividos, figuras que funcionan como metáfora de un duelo que no ha podido concluir. En segundo lugar, pueden tratarse como *aparecidos*: aquellos cuerpos que han sido rescatados a partir de la apertura de las fosas comunes y que, por medio del trabajo del equipo de antropología forense, son identificados y entregados a sus familiares. Con ellos entran en escena los cuerpos anónimos que finalmente recuperan un nombre y una identidad y que reaparecen en el panorama histórico como prueba de la violencia del pasado y la dilación de la justicia. Como tercera posibilidad, son *aparecidos* aquellos niños que han sido secuestrados en el momento de su nacimiento, reeducados por sus apropiadores y luego, al cabo de años o décadas, restituidos a sus familias biológicas. Finalmente, son *aparecidos* los *topos*, los escondidos, y los ex-detenido-desaparecidos que regresan a la sociedad después de años de ausencia (2019: 68).

<sup>43</sup> La misma autora hace referencia a los estudios de Fernando Reati (2019) y Patrick Eser (2019) en relación a la presencia de espectros, fantasmas y aparecidos en contextos de desapariciones forzadas en la literatura argentina.

y sin embargo vivientes.  
 Un país de muertos vivos  
 y de vivos que están muertos,  
 eso somos: triste patria,  
 poco a poco asesinada (Contreras, 28 de julio de 2016).

También el poema “Los Muertos” (2010), de María Rivera, uno de los poemas más representativos de este tipo de escritura, se construye en torno a esta idea del regreso de los desaparecidos. En él, el retorno de los muertos adopta la forma de un desfile, una caravana o una procesión que avanza hacia la capital del país. Mediante la repetición del deíctico “allá” y la mención del verbo “venir” que señalan la progresión hacia el lugar en el que se encuentra la hablante, se comunica el avance de esa caravana que se acerca y que se describe de manera dinámica y visual. A través de acciones como “venir”, “caminar” o “arrastrarse”, se otorga animación a estos muertos y desaparecidos que reviven, negando con esto su desaparición absoluta, y otorgándoles presencia, visibilidad y permanencia. La mención de las circunstancias y los detalles de sus muertes hace evidente la violencia y las injusticias cometidas, aspectos que no pueden eliminarse o borrarse y que son los que en realidad regresan, reclamando reparación.

En otros casos, se otorga a los muertos la capacidad de regeneración o generación de nueva vida, mediante la transformación de su cuerpo en otros cuerpos o mediante su pervivencia en otros seres. Mercedes Luna Fuentes recrea esta idea en el poema “Mujer chamán”. En él, los cuerpos de las múltiples mujeres asesinadas en el país confluyen en un nuevo ser –espíritu y animal primero, y humano después– al que se dota de vida gracias a la acción mágica y poderosa de la figura que se menciona en el título.

los golpes  
 que han recibido las mujeres  
 sus cuerpos sin vida  
 expuestos  
 o escondidos  
 los traeré respetuosamente hasta mí

serán un espíritu  
que vive en el maíz  
resurgirán  
en un ser animal  
hecho de cabellos brillantes  
de restos de piel  
y semillas  
que sigiloso  
camina con la paciencia de la derrota  
nos entrega las sogas  
que utilizaron con ellas  
para atar barcas  
y trigo  
no para otra cosa  
los cuchillos que abrieron su piel  
para pelar la corteza de la verdad  
no para otra cosa  
la tierra que desprende al andar  
para cubrir raíces de árboles  
no para otra cosa  
así como el conejo  
con la sabiduría de sus saltos  
se niega a que lo tomen  
por las orejas y es libre  
así irá ella  
se recargará en el muro de los sueños  
y se multiplicará de nuevo en ellas mismas  
en barro negro  
una sobre otra  
dispuestas  
a acariciar las preguntas  
de sus madres  
y mirarán eternamente con sus ojos  
hermosos coágulos  
donde brilla el dolor y la injusticia  
nuestra alegre vida (Contreras, 15 de agosto de 2019).

Mediante una especie de ceremonia ritual, los objetos utilizados para causar muerte –sogas, cuchillos, tierra– invierten su uso y se utilizan en actividades productivas y vitales exclusivamente –“atar barcas/ y trigo”, “pelar la corteza de la verdad”, “cubrir raíces de árboles”– y ya “no para otra cosa”. Gracias a esta ceremonia, este ser resurgido se multiplica en todas y cada una de las mujeres desaparecidas, que podrán finalmente dar respuesta a las preguntas de sus madres. Sus ojos, antes coágulos de dolor e injusticia, se verán también restituidos y podrán contemplar una vida que es ahora alegre. Con este tipo de inversiones y estas fantasías de restitución, el poema muestra la necesidad de corrección e inversión de los hechos y de la historia que aparece en muchos de estos textos y ejemplifica la posibilidad de justicia textual aludida en páginas anteriores.

Una idea similar se recrea en el poema “Muertas”, de Antonio Rubio Reyes, que se enfoca en la posibilidad de transcendencia de la materia. Según esta idea, los cuerpos de las mujeres asesinadas se transforman en aire, volviéndose así materia respirable, lo que permite su perpetuación y la continuación del ciclo vital y natural. Mientras la tierra y el desierto suponen la muerte y el encierro, el aire simboliza el renacimiento y la liberación.

I. Toda materia es del aire  
y el aire una extensión  
de nuestra materia.

Escalofrío, respirar a éste que fue  
en otro tiempo una mujer cuyo rostro  
es todos los rostros de la ausencia.

Ella, antes despojada, enterrada  
hacia las afueras del desierto,  
espacio invisible presente siempre.

II. Mujer que floreces en nosotros,  
que en todos fluyes con dulzura,  
yaces hoy desnuda en la carne de arena,  
diosa de tierra, fruto de sangre

que se traga y escupe tiempo y olvido:  
ya el viento te acoge y libera (Contreras, 19 de julio de 2016).

Además de estas formas de reaparición y retorno, y como otra manera de presencia y visibilización, estos textos proponen una forma alternativa de hablar de las víctimas, que va más allá de la simple mención o el recuento de cifras y números de las estadísticas y los censos oficiales.

Como señala John Gibler, el silencio de la “narcoguerra” no consiste simplemente en la ausencia de habla, sino en una manera de referirse a los hechos sin proporcionar datos relevantes, evitando los detalles y limitando la información al número de muertos.

[E]l silencio de la narcoguerra no es sólo la ausencia del habla, sino la práctica de no decir nada. Puedes hablar todo lo que quieras, siempre y cuando evites los hechos. Los titulares de los periódicos anuncian el número cotidiano de muertes, pero los artículos no dicen nada sobre quiénes son los muertos, quiénes pudieron haberlos matado o por qué. No contienen descripciones detalladas basadas en testimonios de testigos (Gibler, 2017: 22).

Tanto la información que aparece en los medios de comunicación como los informes emitidos por los organismos oficiales se enfocan mayoritariamente en el número de víctimas,<sup>44</sup> lo que

<sup>44</sup> Por ejemplo, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (Inegi) informa: “En México, la tasa de homicidios creció exponencialmente entre 2006 (año en que se implementó la Estrategia Nacional de Seguridad) y 2011, pasando de 10 452 a 27 213” (<http://www.inegi.org.mx>). Por su parte, la Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos afirma lo siguiente: “México vive la peor crisis de violencia desde la Revolución: 22 mil desapariciones forzadas, miles de casos de tortura, más de 70 mil ejecuciones extrajudiciales y más de 160 mil desplazados forzados” (<http://cmdpdh.org/2014/12/>). También David Huerta, en su ensayo *La violencia en México*, menciona una falta de concordancia en relación con las cifras: “La información más confiable es difícil de obtener. Un solo dato da idea de esa inestabilidad informativa: el gobierno afirma que los muertos por la ‘guerra contra las drogas’ son alrededor de 30 000; en cambio las organizaciones civiles declaran que son alrededor de 150 000. La diferencia no es una mera discrepancia sin sentido, fruto del opositorismo de las organizaciones no gubernamentales: revela un divorcio profundo entre los órganos de gobierno y la sociedad” (2015: 109). Ante estas y otras cifras similares, el Informe *Atrocidades innegables. Confrontando crímenes de lesa humanidad en México*, de la Open Society Justice Initiative, llama la atención sobre la inexactitud de estos números: “Nadie sabe cuántas personas han desaparecido en México desde diciembre de 2006. La cifra de 26 000 citada a menudo es engañosa y en gran parte arbitraria; constituye una contabilidad

contribuye a alimentar una narrativa fantasmagórica, como ya se comentó, que desensibiliza a la población y la distancia de los hechos y las personas reales. Se ha llegado incluso a utilizar el término “ejecutómetro” para referirse a esa forma de contabilizar los asesinados diarios (De Orduña, 2017: 31).

Andreas Schedler llama la atención sobre esta ausencia de información personal en relación a las víctimas de la siguiente manera:

En la nueva guerra civil que desangra al país desde inicios de siglo, las víctimas han sido esencialmente invisibles. Han sido condenadas al anonimato, a la invisibilidad y al olvido público. Con suerte, autoridades y medios de comunicación han logrado poner cifras al horror. Hacer conteos aproximados de homicidios, balaceras, desapariciones. Tenemos ciertas estadísticas (siempre inciertas) de muertes y formas de muerte. Pero tenemos muy pocas historias, caras, memorias vivas. La mayoría de las víctimas fatales (sin hablar de las no fatales) permanece fuera del espacio público (Schedler, 2018: 141).

La mención exclusiva de los números y las cifras de desaparecidos y la omisión de descripciones y detalles personales evidencian, como ya se comentó en apartados anteriores, la práctica de una necropolítica (Mbembe, 2011) en la que los cuerpos se convierten en mercancía al servicio de los medios de comunicación y los grupos de poder.

Eliminar el nombre propio y utilizar el cuerpo como mensaje constituye, así, un acto de violencia añadido a la muerte, que despoja a la persona de su historia y su identidad y provoca su revictimización.

Los verdugos de este campo de muerte destruyen a cada persona dos veces. Primero aniquilan tu mundo; si tienes suerte, lo hacen con una ráfaga de balas. Pero después, cuando ya no estés, trans-

---

defectuosa del gobierno de personas desaparecidas. El número registrado de personas desaparecidas ha aumentado constantemente desde 2006, alcanzando un máximo anual de 5 194 desapariciones en 2014. Sin embargo, estas cifras no logran distinguir entre las categorías de desaparecidos, e incluyen a personas desaparecidas por motivos no delictivos. Con todo, existen sólidas razones para creer que el verdadero número de personas desaparecidas por motivos delictivos es significativamente mayor” (2016: 4).

formarán tu cuerpo: del de una persona al de un mensaje. Saldrás impreso a todo color en las primeras planas de periódicos amarillistas y te exhibirán en las laterales de puestos de revistas en ciudades de todo el país, tu cuerpo desfigurado colgando al lado de jugadores de fútbol y modelos en bikini. Perderás tu nombre. Perderás tu pasado, el registro de tus amores y miedos, triunfos y fracasos, incluso los pequeños detalles. Aquellos que te miren verán sólo a la muerte (Gibler, 2017: 15-16).<sup>45</sup>

Estos actos de violencia, que se han denominado “performances de creación extrema” (Ardenne, 2003: 13), construyen de esta forma un cuerpo de muerte colectiva o indeterminada, una “masa de muerte sin nombre” (Gibler, 2017: 16) en la que lo individual y lo personal ha quedado desdibujado o borrado.

Dentro de los intentos de combatir esta violencia y contrarrestar sus efectos, y como otra de las estrategias de esas narrativas de lo invisible mencionadas, se encuentra el rechazo de esta forma de silenciamiento y las acciones encaminadas a recuperar y rehumanizar a las víctimas en cuanto individuos concretos y particulares.

En los textos literarios, igual que ocurre en otras iniciativas sociales, se llama la atención sobre la ausencia de información relativa a los desaparecidos, algo que se intenta contrarrestar mediante la creación de espacios de mención, presencia y memoria. Los textos exploran distintos mecanismos de visibilización de lo ausente, provocando al mismo tiempo una reflexión sobre las posibilidades de restitución que estas acciones contienen. Entre estos mecanismos se encuentran, por ejemplo, la construcción de retratos literarios de las víctimas, en forma de microrrelatos o microhistorias que se incorporan a los textos, y el uso retórico de la enumeración y la acumulación como forma de dar cuenta de la totalidad y el conjunto de los desaparecidos y asesinados.

Al rescatar los detalles de la identidad personal e individual de las víctimas, estos discursos demuestran que existe otra for-

<sup>45</sup> Rossana Reguillo reflexiona sobre esta misma idea, mencionando cómo la muerte por sí misma ya no es suficiente, sino que la violencia extrema va más allá de ella e imagina formas superpuestas o añadidas de ejercerse sobre los cuerpos (2010, 2011).

ma de “contar” la historia y de contar a los muertos y los desaparecidos, no basada en números y cifras anónimas, sino en rostros e historias que se alejen de los discursos convencionales, de los informes y de los relatos disponibles, que proceden, como señala Schedler (2018: 141), o bien de la “nota roja”, con sus imágenes abyectas, o bien de la nota burocrática, que se limita a mencionar las características externas observables del cadáver.

Huyendo de este tipo de narrativas, en los textos se inserta una serie de microrrelatos o microhistorias que contribuyen al restablecimiento de la identidad de las víctimas y a su rehumanización. En el poema “Elegía entre la flama y la ceniza”, de Alejandro Zenteno –dedicado a los 43 estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa– se insiste en esa idea de que no son las cifras lo que importa, pues, como se vio, no resulta posible conocer el número exacto de víctimas, sino la necesidad de cambiar estas cifras por detalles que presten atención a relaciones familiares y afectivas y den cuenta de lo que esas víctimas significan en realidad.

No son cifras sino amigos, hermanos, hijos...  
 los tragados por la sombra, arrastrados al infierno  
 inteligentemente organizado.  
 43 es tan sólo un número.  
 Pudieron ser cien o doscientos secuestrados.  
 Y nadie sabe si son cien mil o doscientos mil los abatidos  
 en la guerra contra el pueblo (Cortés y González: s/p).

Esta diferencia en la forma de aproximarse al problema de la desaparición informa también del grado de compromiso e implicación que tiene el enunciador en relación con lo contado y pone en evidencia el lugar desde el que se enuncia. Como señala Rosana Reguillo, mientras “contar muertos es una estrategia que apunta hacia el suceso sin comprometerse [...] nombrar es un compromiso con el intelecto y con la opinión pública” (2012: 45).

Pasar del contar al nombrar supone así un cambio de enfoque y de perspectiva del problema, que tiene unas consecuencias éticas y políticas. Para realizar este paso resulta necesario prestar atención a aspectos como los nombres de las víctimas y los detalles que permiten completar sus historias personales, para

intentar corregir esa “violencia desindividualizadora de la desaparición” (Richard, 2000: 29).

La acción de contar, en sus dos acepciones de contabilizar y relatar se revela de esta forma como el centro de las iniciativas de memoria y recuperación, tanto civiles como literarias. Como ejemplo de las iniciativas civiles que incluyen este tipo de estrategias puede señalarse el blog *Menos días aquí. Instrucciones para contar muertos*, mencionado al inicio de *Antígona González*, que se presenta con la intención de recuperar los nombres de todos y cada uno de los desaparecidos.

De la misma forma, el mapa de feminicidios elaborado por María Salguero, un mapa interactivo que despliega junto a cada una de las cruces de las víctimas una pequeña historia con sus datos más relevantes, pretende, en palabras de su propia creadora, combatir el número y el dato ofrecido por las estadísticas: “La finalidad del mapa es mostrar que las víctimas tenían un nombre, es nombrarlas y que no sean vistas como una cifra fría” (Coppel, 2017). La imagen de este mapa, lleno casi en su totalidad de cruces rojas, remite nuevamente a la idea del país como cementerio ya apuntada, al tiempo que ofrece un retrato de lo que podría ser “el rostro” de ese México personificado al que aluden muchos de los textos. Tal como sugiere Rivera Garza: “Todo mapa es un rostro y viceversa” (2015b: 93).

En esta labor de rescate, reconstrucción y memoria, el nombre de la víctima, que funciona como el signo por excelencia de la identidad, es el elemento lingüístico con el que se intenta llenar o contrarrestar en muchos textos el vacío y la ausencia. Así como el cuerpo puede ser violentado y alterado, el nombre propio y lo que este nombre supone resulta más difícil de destruir. Como señala John Giber, “los nombres viajan demasiado lejos para ser completamente borrados o destruidos. Los nombres siempre dejan un rastro. Aun cuando te matan, descuartizan tu cuerpo o lo enrollan con cinta adhesiva y dejan tus restos al lado del camino, tu nombre espera” (2017: 16)

La importancia del nombre en estos actos de memoria aparece tratada en los textos de diferentes maneras. En algunos de ellos se alude al anonimato de las víctimas mediante el uso de la palabra “nadie”, estrategia discursiva de nombrar sin revelar

que utiliza Ulises en la *Odisea* cuando el cíclope le pregunta por su identidad. Esta forma de referirse a los desaparecidos aparece en el poema “Los condenados a muerte”, de Bernardo Cortés Vicencio, para hacer alusión a esa cualidad vacía y negada de la identidad que suponen ciertas formas de violencia y ciertas maneras de presentar los cuerpos de aquéllos que, a diferencia de Ulises, no han conseguido escapar. La falta de libertad y de movimiento de esos condenados a muerte se transmite en el texto de manera indirecta, mediante la metáfora de los “zapatos de cemento” con la que se hace referencia también a una práctica común de ocultación de los cadáveres.

Has visto el adorno de los muertos?  
 has visto la bolsa negra en que ponen sus desechos?  
 has visto donde exorcizan el destino de Nadie haciéndole zapatos de  
 [cemento?  
 has visto empalados y desollados a tus seres queridos?  
 has visto nada  
 porque las pruebas son tus lazos ahogados cuando guardas silencio  
 (Cortés y González: s/p).

Al igual que “nadie”, palabra llena y vacía al mismo tiempo, la palabra “nada” afirma y niega también simultáneamente lo visto –“has visto nada”–, que se vacía de su importancia y de su contenido cuando se guarda silencio y se decide no prestar testimonio, haciendo que las pruebas mismas se conviertan en mordaza, tal como el texto sugiere.

La importancia del nombre propio constituye también el tema central de la reflexión que plantea el poema “Del otro tiempo”, de Mario Bojórquez. En este poema, que recuerda en la elección del tema y en su tratamiento a los epigramas funerarios griegos, el nombre del desaparecido al que se habla en el texto resulta fundamental, tanto para él mismo como para quienes lo buscan o lo esperan, pues, en consonancia con lo que señalaba Gibler, permite la continuidad de su existencia a través del recuerdo.

Cuando otra vez vuelvan los pájaros al nido  
 Yo habré dejado bajo la sombra del naranjo

Un sobre escrito con tu nombre para que sepas  
Que nada aquí ha pasado

El mismo viento que sopla siempre entre las ramas  
Ha detenido el vuelo sin tocar los árboles  
Y queda un solo grillo que no canta bajo la piedra

Dejaré un sobre escrito con tu nombre marcado  
Para que sepas cómo te llamas  
Y cuando alguien te busque entre las sombras  
Puedas decir yo soy (Bojórquez, 2016: 58).

El poema, de tono claramente elegíaco, como anuncia ya el título, constituye una reflexión sobre el tiempo y sobre su transcurso y opone lo perdido o lo ausente a lo que permanece. La idea del cambio se señala en el texto mediante la alusión a las estaciones y a los ciclos reproductivos de los pájaros, mientras que la permanencia se sugiere con la mención del viento que sopla entre las ramas, que es siempre el mismo. En esa tensión entre la permanencia y el cambio se encuentra también el desaparecido, el ausente, al que se dirige la voz del poema. Y es precisamente su nombre, escrito en un papel, el que permite unir los dos estados, haciendo que su memoria y su recuerdo no se pierdan del todo. El nombre, la escritura del nombre, es así la que rescata al desaparecido de las sombras de la indeterminación, tanto para sí mismo como para los demás, haciendo que perdure su identidad: “Para que sepas cómo te llamas/ Y cuando alguien te busque entre las sombras/ puedas decir yo soy”. Esta idea de restitución y permanencia se sugiere finalmente mediante la frase “nada aquí ha pasado”, que en el contexto del poema puede entenderse en relación a la ausencia de acciones de cambio y a una existencia no interrumpida en la memoria.

Con esta misma intención de rescate de los nombres propios, María Baranda escribe un poema en el que cada uno de los 43 versos que lo componen inicia, por orden alfabético, con el nombre de uno de los estudiantes desaparecidos en el estado de Guerrero, titulado, precisamente, “Cada uno: Ayotzinapa”.

1. Abel: por tu cara de sol y gallo y tu noche de sueño frío.
2. Abelardo: por tus ojos de harina de tiempo y tu silencio.
3. Adán: por tu baile de asombro y tu risa de cobre fulminante.
4. Alexander: por tu palabra de búho y tu ilusión de techo abierto.
5. Antonio: por tus venas de agujeta de río y tu paso de jaguar de monte.
6. Benjamín: por tus días de canto y bruma como orejas de gato.
7. Bernardo: por tu sueño de leche tibia y tu vigilia de tortuga.
8. Carlos Iván: por tu voz de corneta y tu seca dulzura de llano.
9. Carlos Lorenzo: por tus dedos extendidos como amplias nubes de [tarde.
10. César Manuel: por tus largas piernas de pájaro de medianoche.  
[...] (Cortés y González, s/p).

Además del nombre propio, el rostro es otro de los elementos que adquieren una relevancia especial en esta labor de recuperación de la identidad personal. La protagonista de *Antígona González* menciona precisamente estos dos aspectos como elementos fundamentales de la presencia y la identidad individual que se encuentra en riesgo de desaparición: “Aquí todos somos invisibles. No tenemos rostro, no tenemos nombre” (Uribe, 2012: 63-64).

La imagen del rostro resulta ser también un elemento clave en muchas de las iniciativas civiles de búsqueda de los desaparecidos.<sup>46</sup> El uso de fotografías con la imagen de las víctimas forma parte, como señala Gabriel Gatti (2017), de las dimensiones estéticas de los procesos de recuperación de lo que este autor denomina el “tipo ideal” del desaparecido. Esta práctica surgió y se popularizó en Argentina como forma de representación de los ausentes y se extendió después a otros países. En su origen, estas fotografías fueron tomadas de documentos de identificación y utilizadas sin intervenir, en su forma de presentación original en blanco y negro. A diferencia de este uso de la imagen fotográfica, como señala Silvana Mandolessi (2018), y al igual que ocurre en otros países como España y Chile, en México estas fotografías han pasado por un proceso de estilización y han adquirido un compo-

<sup>46</sup> Algunos familiares de las víctimas se inscriben el nombre o se tatúan el rostro de sus desaparecidos en el cuerpo en señal de reivindicación y como acto de memoria y conservación, otorgándoles así, de alguna manera, el espacio de visibilización y permanencia que les ha sido negado socialmente.

nente estético y también subjetivo. Esto se aprecia especialmente en el caso de las fotografías de los estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa, ampliamente difundidas, que han llegado incluso a convertirse en dibujos personalizados.

En México, las fotos de los estudiantes son también un recurso omnipresente para representar la desaparición. Pero en una de las representaciones más extendidas, la de “Ilustradores con Ayotzinapa”, las fotos son transformadas en dibujos con la incorporación de la consigna “Yo... quiero saber dónde está...” y “exhibidas” en la web. Por lo tanto, no sólo el escenario se transfiere desde la calle al museo, y del museo al espacio global, sino que las fotos son menos usadas como documentos de lo real que como objetos manipulados que construyen un sentido personal del evento para quienes lo dibujaron (Mandolessi, 2018: 26).

En este caso, además de la manipulación que han sufrido estas fotografías, la frase que las acompaña, que deja un espacio en blanco para inscribir los nombres de los implicados, puede verse como una forma abreviada de relato sobre los desaparecidos, semejante a los que aparecen en los textos literarios.

El uso de fotografías para reivindicar la desaparición de estos mismos estudiantes fue utilizado también por Francisco Toledo. El artista construyó 43 papalotes en memoria de los desaparecidos, que fueron elevados por estudiantes de primaria de Oaxaca en diciembre de 2014 en un acto conmemorativo, tal como se recrea en el poema “Toledo”, que se comentará más adelante en este apartado.

Y, por citar un ejemplo más, la idea de recuperación de los rostros de los estudiantes motiva también parte de la exposición “Restablecer memorias” del artista chino Ai Weiwei, presentada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México en 2019. La exposición, dedicada a la historia violenta de China y México, muestra en la sección “Retratos de Lego. Caso Ayotzinapa (2019)” las imágenes de los rostros de los 43 estudiantes asesinados, que fueron construidas por estudiantes de la universidad mexicana con un millón de piezas de Lego. A la intención de mostrar los rostros se suma aquí lo que podría considerarse un acto simbólico de restauración y reconstrucción.

En la misma línea se encuentra el *collage* fotográfico “Pesquisas”, de Teresa Margolles (2016). Al igual que muchos de los textos literarios, el montaje fotográfico de esta obra se realiza mediante la apropiación e intervención de fotografías reales de los rostros de mujeres desaparecidas en Ciudad Juárez, desde 1990 hasta la actualidad. Las imágenes aparecieron primero en la calle, de forma aislada, formando parte de los procesos de búsqueda llevados a cabo por los familiares de las desaparecidas, y han sido integradas después por la autora en una nueva creación. En este caso, lo mismo que ocurre en el caso literario, el cambio de contexto ofrece un nuevo marco de presentación y provoca un cambio en la recepción y la interpretación de las imágenes. El hecho de aparecer en una ubicación diferente y con un propósito distinto cambia la lectura que se realiza de estas imágenes y la reacción que provocan en el espectador, que puede distanciarse y contemplarlas de otra manera.

Los rostros funcionan, primero, como representantes de la identidad, y se utilizan para la identificación y el reconocimiento de las desaparecidas; después, estas mismas imágenes manipuladas y estilizadas se emplean como signos –símbolos o sinécdoques– que aparecen en lugar de los cuerpos, con una función que va más allá de la simple identificación y que conduce a la crítica y la reflexión.

La importancia de mostrar u ocultar los rostros de las víctimas y las consecuencias que se derivan de esta decisión adquiere relevancia en otros contextos, como, por ejemplo, la propuesta de ocultar la imagen personal en las redes sociales como forma de mostrar solidaridad por los desaparecidos. Aunque la intención de esta iniciativa de ocultación es solidarizarse con las víctimas, puede verse también, como declara Cristina Rivera Garza, como una forma más de silenciamiento, violencia y negación individual, motivo por el que la autora decidió no sumarse a esta propuesta.

Me resistí, sin embargo, a cubrir el rostro con el color negro porque creo que eso, borrar el rostro bajo el manto de la oscuridad, es precisamente lo que hace la violencia. El asesino mata antes de apretar las sogas o de dar el tiro de gracia; el asesino mata cuando cubre el rostro del otro con la sábana del silencio o la indiferencia. Contra el pusilánime que nunca

da la cara o el corrupto que evita encarar las consecuencias de sus actos, yo prefiero exponer el rostro. [...] Así las cosas: mejor dar la cara y obligar a los culpables a encarar los hechos. Mejor abrimos al rostro del otro, reconociendo su humanidad. Honrándola. El rostro es una puerta. El rostro conecta, sin remedio. Un hacia afuera: el rostro. Un hacia-ti. Mírame, nos dices (Rivera Garza, 2015a: 144).

Mostrar el rostro, tanto propio como ajeno, supone así una toma de postura, una declaración, una enunciación. Es una forma de defender las acciones propias y también de hacer presente al otro, reclamando su atención; de obligar a mirar y ser mirados. Con esto se insiste en la necesidad de recuperar una determinada mirada sobre la violencia y sobre sus efectos, a pesar de la insensibilidad que provoca el exceso y la abundancia de imágenes que testimonian los crímenes. Como señala en este sentido Mariana Azahua: “Uno queda *inverbe* ante la escena de la violencia, la mente llena de palabras inexpertas, desarticuladas. Pero la mirada, se debe volver a la mirada como fuente de la palabra, porque toda mirada es un encuadre, y todo encuadre es una elección de la voluntad. [...] Mirar, al igual que escribir, es reaccionar” (2015: 61)<sup>47</sup>.

Desde el punto de vista literario, esta acción de mirar en detalle y la intención de recuperación de las identidades se lleva a cabo, como ya se comentó, a través de la mención de los detalles y señas particulares que contribuyen a la construcción de un retrato literario del desaparecido. Con esto se propone una corrección o una reescritura de los mensajes de violencia enviados por el narcotráfico, mediante la elaboración de esas micronarrativas y microhistorias que dan cuenta, de manera fragmentaria y diseminada, de los detalles omitidos o faltantes en la historia o el discurso oficial, con las que se va recomponiendo un nuevo mapa/rostro del país y de las desapariciones.

En *Antígona González* este mecanismo de presencia y recuperación de los desaparecidos se utiliza de manera repetida y recurrente. Los datos y los detalles de las víctimas, extraídos del periódico, notas de prensa y blogs, se utilizan para integrar esas microhistorias o microbiografías que aparecen en la obra y que se van alter-

<sup>47</sup> Salvo que se indique lo contrario, las cursivas son del original.

nando e intercalando con el resto de voces y de discursos que la componen, tal como puede verse en el siguiente ejemplo:

*Tierra Colorada, Guerrero. 18 de febrero.  
El cuerpo sin vida de un hombre fue encontrado  
en la presa La Venta. Aunque todavía no ha sido  
identificado, su brazo izquierdo tenía un tatuaje con  
el nombre “Josefina”, y en el brazo derecho llevaba  
marcado el nombre “Julio”.*

(Uribe, 2012: 46).

Además del lugar y las fechas de aparición de los cuerpos, muchas de estas pequeñas historias mencionan detalles que contribuyen a la singularización de las víctimas, como en este caso, la presencia de nombres tatuados en los brazos, según la costumbre a la que se aludía arriba. La práctica de los tatuajes puede verse como una estrategia empleada para facilitar la identificación de los cuerpos desaparecidos, como señala la periodista Daniela Rea, “[v]ivir con miedo también implica tener pesadillas sangrientas o hacerse tatuar un símbolo para que nuestros familiares nos encuentren en una fosa común” (Moreno, 2018: s/p).

En otros casos, estas microhistorias se centran en detalles como las aficiones y los gustos personales de los desaparecidos, que se ofrecen nuevamente junto a la mención de los nombres propios: “¿Quién era el cadáver? Le gustaba mucho bailar polka, redova y hasta huapango. Era muy alegre. Le hicieron su corrido. Todavía bailábamos. Siempre fue buen padre. Tuvimos cinco hijos. A todos les puse José, como él, y un segundo nombre. Tenemos 15 nietos y cuatro bisnietos” (Uribe, 2012: 82).

De forma parecida a estos testimonios, el último capítulo del ensayo *Huesos en el desierto* (2002), de Sergio González Rodríguez, dedicado a los feminicidios y las desapariciones de Ciudad Juárez, muestra una sucesión de datos relativos a las mujeres asesinadas, al estilo de las fichas policiales, que se van acumulando a lo largo de las dieciséis páginas de este apartado final.<sup>48</sup> Con

<sup>48</sup> Como ya se señaló, este capítulo aparece también en 2666, de Roberto Bolaño, integrando el apartado “Del lado de los crímenes”. En esta obra, el orden de

el nombre de “La vida inconclusa”, el capítulo empieza y termina con puntos suspensivos para dar cuenta, precisamente, de su falta de exhaustividad o su carácter de historia inacabada o incompleta. Encabezados por la fecha de desaparición o aparición de los cuerpos, cada uno de los fragmentos desarrolla, mediante los datos y las señas particulares que proporciona, un pequeño retrato de las mujeres desaparecidas. Aunque la información que ofrecen estos pequeños fragmentos proviene de las notas policiales o notas burocráticas (Schedler, 2018: 141), su apropiación y presentación en un nuevo contexto, como ocurría con el collage de Teresa Margolles mencionado, les otorga una nueva significación. Su presentación conjunta, integrando esas líneas que se acumulan sobre la página de forma continua, sin puntos y aparte, sugiere o evoca, al mismo tiempo, la presencia de los huesos de las víctimas que se acumulan en el desierto a los que hace alusión el título del ensayo.

El efecto que provoca esta forma de presentación es también diferente al habitual y tiene un aspecto correctivo, pues obliga, como señala Anadeli Bencomo (2011), y como señalaba también Mariana Azahua (2015), a enfrentar la violencia desde un lugar diferente al acostumbrado, el que generan la nota roja y los medios de comunicación con su forma insensible y aterrorizadora de referir los hechos:

En lugar de una recepción que alimente aún más el imaginario del miedo social, lo que convoca el capítulo final en relación con las páginas precedentes de *Huesos en el desierto* es una respuesta crítica por parte de su lector. De esta manera, el recorrido por los nombres y detalles de las víctimas no puede dejarnos de ninguna manera indiferentes, pues ese anonimato encubierto por los modos estadísticos ha cobrado rostro y cuerpo a medida que vamos avanzando en el relato de los crímenes (Bencomo, 2011: 21).

Con este tipo de estrategias la escritura va construyendo o reconstruyendo las imágenes planas de esas fichas impersonales y

presentación de las desapariciones sigue un orden inverso al que aparece en la de Sergio González Rodríguez.

anónimas, dotándolas de individualidad, permitiendo que las víctimas vayan cobrando “rostro y cuerpo”.

Más allá de lo físico y lo externo, la reconstrucción de estas identidades individuales coincide en un perfil o una tipología determinada, que confirma o corrobora la intención y el propósito de estos textos y estos autores. Según estos perfiles, las víctimas se presentan como personas comunes, humildes, honestas, trabajadoras, con hábitos y gustos sencillos, e integradas o pertenecientes a grupos sociales y familiares. No se trata, así, en este caso, como señala Gabriel Gatti (2018: 202), del lugar del Personaje –con mayúsculas–, del héroe, el mártir, o el chivo expiatorio, sino del más profano, prosaico y democrático “ciudadano afectado”, que, aunque sufra una forma cualquiera de violencia, sigue siendo parte de la ciudadanía.

En el poema “Comarca de San Fernando”, de Juana Adcock, ambientado en el lugar en el que fue encontrada una de las numerosas fosas clandestinas aparecidas en el país, puede verse un ejemplo de este tipo de caracterización. En el poema se insiste en la necesidad de hablar y ofrecer un testimonio que permita distinguir entre lo circunstancial y lo esencial de esa comarca y de sus individuos, aludiendo a los mismos argumentos que en los casos anteriores.

Es importante decir lo que pasó

lo que nos pasó no es San Fernando. San Fernando

es gente de trabajo

esfuerzo, sacrificio, gente que está hecha de una sola

madera (Adcock, 2013: 30).

Con la reconstrucción de este tipo de perfil de víctimas se busca tanto su exculpación, contradiciendo versiones contrarias, como la identificación de los lectores. La versión que ofrecen los textos en relación con las víctimas del narcotráfico y la violencia muestra así una lectura del conflicto que podría corresponderse con el modelo cosmopolita de construcción y narración de memoria propuesto por Hans Hansen (2018), en el que se considera a víctimas y victimarios como inocentes y culpables respectivamente. El modelo propuesto por Hansen distingue tres modos

ético-políticos básicos en los discursos de memoria de un pasado violento, en los que las categorías o valoraciones de buenos y malos se distribuyen de diferentes formas: el modo antagonístico, el modo cosmopolita y el modo agonista de hacer memoria, que pueden hacerse corresponder con modelos o patrones narrativos que resultan transnacionales. El primero de ellos, el modelo antagonístico, es el modelo desarrollado durante la Modernidad, y opone radicalmente en su visión de la historia las figuras de héroes y villanos como figuras activas, que se identifican con las categorías morales de buenos y malos respectivamente. El modelo cosmopolita, un modelo o patrón narrativo desarrollado a partir de los años ochenta y noventa, adopta su nombre de los estudios de Daniel Levy y Natan Sznaider (2002, 2006) y sus alusiones a un modo cosmopolita de hacer memoria, construido o elaborado a partir de las narraciones de la memoria del Holocausto. Este modelo, que podría aplicarse en general a los textos mexicanos analizados aquí, supone una primera deconstrucción del primer modelo. En él, teniendo en cuenta el “elemento invisible” que parece quedar olvidado en el primero, se adopta como punto de vista el sufrimiento de las víctimas de la violencia, que ya no son vistas como actantes o personajes activos, sino como elementos pasivos, no beligerantes e inocentes. Por último, el tercer modelo, que podría entenderse como una segunda deconstrucción del primero, sería el modelo agonista, en el cual se invierten o se problematizan las categorías de víctimas y victimarios, cuya distinción en relación a la atribución de categorías o valoraciones morales se difumina, haciendo que estas figuras queden muchas veces en una zona indeterminada o “zona gris”, según la terminología de Primo Levi. Este modelo enfoca más su interés en la comprensión de los motivos y procesos que conducen a cometer determinadas acciones, por lo cual, los textos que se sustentan en él incluyen, en muchos casos, las voces o las perspectivas de los victimarios en sus discursos (Hansen, 2018: 151-152).

En el segundo modelo –el que considero que puede aplicarse a los textos literarios mexicanos–, y como señala el crítico, las nociones o categorías morales de bueno y malo propias del primer modelo se trasladan a las de inocentes y culpables respectivamente,

algo que resulta coherente con la visión y la lectura de la situación de violencia que realizan estos textos. La propiedad o la idoneidad de este modelo cosmopolita para los textos mexicanos se confirma, además, en el hecho de que en este modelo las responsabilidades que se derivan de las acciones realizadas se trasladan muchas veces a entidades abstractas como regímenes totalitarios o sistemas democráticos (Hansen, 2018: 152), algo que coincide con la intención de muchos de estos textos, en su reclamación de acciones de justicia dirigidas explícita o implícitamente a los responsables del Estado. Aunque la visión que muestran los textos literarios analizados de la violencia y los perfiles que construyen de las víctimas resultan coherentes y homogéneas, en general, en este sentido, la distinción entre perpetradores y víctimas, y culpables e inocentes no resulta tan clara o evidente en otras manifestaciones genéricas, como ya quedó dicho.

En algunos casos, el mal funcionamiento de estas entidades abstractas –regímenes o sistemas políticos– puede provocar que se invierta la valoración negativa de los victimarios o los perpetradores, y que éstos sean vistos, o bien como héroes nacionales o bien como víctimas del sistema, desplazando las clasificaciones hacia el modelo antagonístico o hacia el agonista respectivamente. Estos trasvases aparecen sobre todo en géneros literarios más cercanos a la considerada narcoliteratura, como la narconovela o los narcocorridos, y también en algunas películas y series de televisión.

Esther de Orduña reflexiona sobre esta idea de la confusión de roles y responsabilidades en las figuras implicadas en la violencia en México de la siguiente manera:

[e]n la violencia hay tres actores implicados: la víctima, el victimario y el testigo. En la guerra mexicana, los dos primeros no se distinguen mucho, no se sabe si todos son un *ellos* o si hay diferentes *ellos*. Ambos bandos trabajan con las mismas armas y el mismo lenguaje violento: no se sabe dónde acaba uno y empieza el otro. El único actor que está claro y perfectamente delimitado es el testigo, *nosotros*, los mexicanos (De Orduña, 2017: 28).

A esta indeterminación se añade, como continúa explicando la autora, el cambio que se ha producido en la sociedad mexicana-

na en los últimos años en relación a los objetivos de la violencia y a sus víctimas.

[E]l Estado, para continuar con la versión del *ellos* y el *nosotros*, sigue mostrando al narcotráfico como único responsable de los asesinatos, y para que no cunda el pánico entre la sociedad, asegura siempre que las víctimas son miembros o personas relacionadas con bandas narcotraficantes, pero no se comunica un delito por el que han sido ajusticiados. [...] Tal vez, en una época remota, cuando el narcotráfico y su violencia no se paseaban por la calle con total impunidad, las víctimas eran de *ellos*, pero ahora, las víctimas pertenecen al *nosotros*. Los medios de comunicación se encargan de acusar a los muertos y a los secuestrados: delincuentes; miembros de un cártel. Son estigmatizados. Las familias, acusadas indirectamente de lo mismo, no tienen permitido el duelo ni pueden llorar públicamente. Y es que, hasta que no se demuestra lo contrario, las víctimas son culpables (De Orduña, 2017: 30).

En este sentido, y como señala De Orduña (2017: 380-381), existe una estigmatización de las víctimas, que de inocentes pasan a ser culpables, y que es la responsable de que éstas no sean reclamadas por sus familiares, por miedo a ser asociados con el narcotráfico. Frente a la existencia de estos discursos inculpatorios, en los que se justifican los asesinatos por la supuesta participación de las víctimas en actividades ilícitas o por su relación con los narcotraficantes o los agresores, los retratos que construyen los textos literarios documentales o testimoniales subrayan su inocencia y la injusticia de una violencia cometida de manera arbitraria, lo que magnifica la gravedad de los hechos y expone la impunidad de los crímenes.

Según esta idea, la labor de búsqueda emprendida por Antígona González en la obra de Sara Uribe podría verse tanto como una defensa del deber y el derecho de denunciar y reclamar, como una forma de insistir en esta inocencia de las víctimas y su falta de implicación con el narcotráfico. Exigir justicia ante las instituciones, de manera pública y desafiando las amenazas y los consejos disuasorios, implica, en este caso, de manera indirecta, afirmar la inocencia de su hermano y de las otras víctimas desaparecidas.

En otros géneros o subgéneros dedicados a la violencia y el narcotráfico, como por ejemplo los narcocorridos, como ya se comentó en apartados anteriores, se ofrece una visión engrandecedora de los narcotraficantes, que cambia su valoración de victimarios o verdugos –culpables– a héroes o “narcohéroes”, preocupados por el bienestar de la nación. Esta idea tiene su mejor ejemplo en la figura emblemática de Jesús Malverde, comparable a la de Robin Hood, de la que existen numerosas leyendas.<sup>49</sup> Como señala en este sentido nuevamente Esther de Orduña,

[e]l narcotraficante se hace ver como un nacionalista. Él invierte en su comunidad para que esta se fortalezca y se enriquezca, para que sus ciudadanos no se vean obligados a emigrar ante la falta de posibilidades. [...] Esta actitud ha generado un fuerte cambio en la forma de pensar de gran parte de la sociedad con respecto al Estado y los delincuentes. Siguiendo la teoría de la carnavalización de Bajtin (1989), podríamos ver una inversión de papeles en la sociedad mexicana, donde los “buenos”, el Gobierno y/o la policía, han pasado a ser los “malos”; mientras que los representantes del “mal”, los narcotraficantes, los bandoleros, se han convertido en los modelos a imitar: son los héroes de la posmodernidad. Y esto lo muestran muy bien los corridos, narcocorridos (De Orduña, 2017: 37-38).

<sup>49</sup> Esther de Orduña resume la historia de la formación y presencia de esta figura mítica en el imaginario mexicano: “El mito del narcotraficante como un Robin Hood no es cosa de ahora ni de los años 70-80, sino que viene de mucho antes, de la primera década del siglo XX. El primer narcotraficante al que se le considera un héroe que ayudaba a los más necesitados es Jesús Malverde, convertido en santo dentro de la vida narca. Su historia es la prototípica de los héroes hechos a sí mismos, de los ‘narcohéroes’: fue víctima de los terratenientes que dominaban Sinaloa y vio cómo sus padres murieron de hambre, lo que le llevó a robar a los ricos ‘por necesidad’ y para repartirlo entre los más necesitados. Más tarde, cuando se convirtió en el ‘bandido generoso’ y era amado por todos los campesinos, el Gobernador del Estado ofreció una gran recompensa por su captura, lo que llevó a un compañero suyo a traicionarlo para obtener el botín. Las fuerzas del Estado de Sinaloa condenaron a Malverde a morir y no ser sepultado. Sin embargo, todos los habitantes de Sinaloa, que habían sido ayudados por el santo, se acercaron al cuerpo yacente y depositaron piedras a sus pies mientras rezaban por su alma y le pedían favores. Así, poco a poco, y quebrantando la ley, fue sepultado con las piedras de sus fieles, muestra inequívoca del amor que le profesaba el pueblo de Sinaloa. A partir de ese momento se convirtió en el Santo de Sinaloa, recreado en la memoria popular como un hombre misericordioso, generoso, valiente, ‘bandido mas no asesino’” (2017: 41).

Además de los narcocorridos, también el cine ha contribuido a ensalzar el mundo del narcotráfico y sus personajes. Algunos casos incluso han llegado a encargar películas para inmortalizar su figura y sus hazañas.

Resulta interesante en este sentido el contraste que existe entre los distintos tipos de textos y discursos en relación con la visibilidad de los perpetradores o los verdugos. Mientras la mención de los nombres de los responsables de la violencia y los actos criminales suele estar prohibida o castigada en los medios de comunicación, ensayos periodísticos y discursos oficiales, su presencia en los discursos artísticos se busca y se potencia. Además de funcionar como una forma de conseguir renombre y otorgar inmortalidad a los implicados, esta mención suele ir unida al aspecto lucrativo que el tema tiene para la industria editorial y de entretenimiento,

En relación con esta idea, Esther de Orduña menciona cómo los discursos de la prensa, en concreto los aparecidos en la nota roja, sirven muchas veces como fuente de inspiración para la creación de películas relacionadas con el narcotráfico y con sus miembros principales, que llegan incluso, como se mencionó, a solicitar o financiar su realización.

Tanta es la influencia de este género periodístico que no pocas películas se basan en estas noticias para escribir sus guiones, sobre todo las que se centran en las partes de la vida íntima de los cárteles, como *Operación mariguana* (Urquieta, 1985), que cuenta la historia de Caro Quintero; o la película *El pozolero* de Alonso O. Lara (2009), que narra cómo Santiago Meza López pasó de ser albañil a encargado de hacer desaparecer más de 300 cadáveres ejecutados por el Cártel de Sinaloa. No sólo se filman películas de traficantes a partir de la nota roja, sino que hay un fuerte número de películas que son pagadas y solicitadas por los propios narcotraficantes (De Orduña, 2017: 137).

Los textos literarios, como parte de los discursos artísticos, parecen compartir la impunidad de la que gozan estos medios, pues podría pensarse que en el momento en el que los hechos y los nombres ingresan en el mundo de lo considerado como

ficción, las acciones cometidas no sólo resultan inofensivas – debido precisamente al pacto ficcional y a la imposibilidad de atribuir responsabilidad civil a los personajes de ficción–, sino que pueden incluso considerarse un motivo de orgullo. Como reza la creencia popular en estos medios, y como recoge la propia De Orduña: “en la civilización del espectáculo, si no eres retratado en las diferentes artes, tu paso por la tierra ha sido en balde” (2017: 137-138).

Como puede deducirse de los ejemplos anteriores, la división entre buenos y malos o culpables y víctimas resulta variable y subjetiva y las acciones de los narcotraficantes, cuya imagen se vende en ocasiones como heroica, parecen motivadas por un Estado ausente que desatiende a su pueblo. Esta ambigüedad se intensifica debido a las relaciones que existen entre los narcotraficantes y el Estado (políticos, policía, ejército, banqueros), en el contexto de la denominada narcopolítica (De Orduña, 2017: 40).

Esta participación del Estado y del gobierno en las actividades violentas se denuncia, por ejemplo, en el poema “Crónica de mis manes”, de Jorge Humberto Chávez. En este poema, perteneciente a la sección “Crónicas”, del libro *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...* (2013), tanto el aumento de la violencia y los asesinatos como la manera de elegir a las víctimas se relaciona directamente con cuestiones políticas y con momentos de cambio de gobierno. En el texto se menciona cómo figuras públicas como el policía y el magistrado se sitúan al mismo nivel del ladrón y cómo ambos actúan de manera conjunta para imponer sus decisiones y ejercer su justicia particular, de manera violenta y unilateral.

mi padre tuvo la sabia idea de refugiarse en un hospital

y morirse el mismo día

en que el pueblo votó al nuevo gobierno

y no alcanzó a ver

que empezaron a caer como moscas

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

primero los del otro lado de la ciudad

luego los de la colonia contigua más tarde los conocidos

después los vecinos

y finalmente el atardecer nos regaló la muerte del amigo

y del hermano

y la ciudad como un animal en cacería y los automovilistas que avanzan pronto pronto observando de reojo al conductor de al lado que vigila por el retrovisor al conductor de atrás

mientras el policía el magistrado y el ladrón se ponen de acuerdo y dicen ahora vas tú y luego sigues tú y el animal empezó a perder el resplandor de su pelaje y más tarde la piel (Chávez, 2013: 16-17).

En este poema, la percepción de una violencia que va en aumento hace que la ciudad se perciba como una ciudad sitiada y que se compare con un animal acorralado en un cerco que se estrecha progresivamente –“primero los del otro lado/ luego los de la colonia contigua más tarde los conocidos/ después los vecinos”– y que amenaza con cerrarse en torno al hablante mismo. Como describe el poema, esta situación genera el miedo en los habitantes, que se observan y se vigilan unos a otros con desconfianza, lo que provoca la separación, la fragmentación y el aislamiento.

Sobre esta confusión en relación con la atribución de los distintos roles y las dificultades en la consideración de la culpabilidad o inocencia de cada uno de ellos reflexiona también Andreas Schedler (2018). Como señala, en los casos de guerras civiles, a diferencia de las dictaduras, las responsabilidades son difusas, dispersas y opacas. En el caso de México no hay, como en otros países, un dictador y una burocracia a las que pueda considerarse responsables o culpables de la violencia criminal y la represión a la que están sujetos los ciudadanos no proviene del régimen represivo nacional, sino de redes dictatoriales locales. Unido a esto, los actores que ejercen la violencia generalmente están ocultos y confun-

dados en sus redes criminales con el Estado, como ya se dijo. Esta situación de confusión se complica aún más en casos de “guerras civiles económicas”, como califica el autor a la situación por la que atraviesa México en la actualidad.

En las guerras civiles económicas, la claridad de los juicios morales tiende a diluirse aún más. Los observadores tienden a distinguir entre víctimas inocentes y culpables. Los primeros son los civiles sin involucramientos criminales que por mala suerte se convierten en víctimas “colaterales” de la violencia. Los segundos son los combatientes que se metieron a la guerra por voluntad propia (y sin ninguna justificación política que les pueda servir de atenuante) y que pagaron el precio correspondiente (Schedler, 2018: 26).

La misma ambigüedad que se aprecia en el caso de las víctimas, puede aplicarse en relación a los perpetradores o los verdugos.

Probablemente, en las guerras civiles económicas, los observadores también tienden a distinguir entre perpetradores malos y buenos. Los primeros van a la guerra únicamente para enriquecerse a sí mismos, mientras que los segundos comparten sus riquezas criminales con sus familias o comunidades. En la medida en que se trazan estas distinciones morales entre víctimas y perpetradores, la violencia criminal aparece como un hecho moralmente ambiguo que se condona o se condena solamente de manera débil (Schedler, 2018: 26).

La falta de claridad en los límites de estas figuras, así como la dificultad de atribución de responsabilidades, hace que los ciudadanos tengan una capacidad baja de incidir en la situación de violencia por la que atraviesan y que su decisión de hacerlo vaya asociada al miedo y conlleve, como se ha visto, riesgos personales. La violencia organizada dificulta que los ciudadanos y espectadores pasivos se conviertan en individuos activos, con lo que se refuerza la indiferencia y la pasividad de la población (Schedler, 2018: 27).

En el caso de los textos analizados aquí, y a diferencia de lo que ocurre en otros textos o géneros, como ya se dijo, a pesar de

que la enunciación es plural o polifónica, y de que se recogen distintos tipos de testimonios, todas las voces coinciden en un mismo punto de vista, que es el de las víctimas, sin que se incluya, por lo general, la perspectiva de los perpetradores.<sup>50</sup> Esto parece ser algo frecuente en las obras producidas en culturas hispanohablantes, tal como señala Hans Hansen a este respecto, “la perspectiva del victimario parece ser mucho menos extendida en las obras artísticas que encontramos dentro del contexto de las culturas hispanohablantes. Tanto en España como en América Latina sigue predominando la perspectiva de la víctima en los discursos sobre el pasado” (Hansen, 2018: 151).

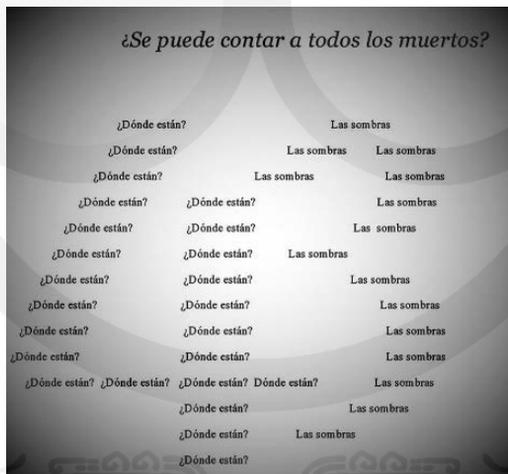
Como continúa explicando el mismo autor, en una afirmación que confirma lo apuntado líneas más arriba en relación con los perfiles de las víctimas que se recrean en estos textos: “Esta finalidad o afán de despertar compasión a través de una condena moral afecta a la diversidad de las voces incluidas, ya que normalmente sólo se incluyen las voces de las víctimas y sus simpatizantes” (Hansen, 2018: 154). En la misma línea de ideas, Andreas Schedler recupera la idea de Rodgers (2007: 459) para expresar que en contextos de una violencia endémica como la que vive México, estudiar a los violentos es tan importante como estudiar a las víctimas, a lo que el autor añade: “En la llamada narcoguerra de los últimos lustros, no hemos hecho ni lo uno ni lo otro. Sabemos tan poco de los victimarios como de las víctimas. En el mejor de los casos, contamos los muertos, pero no contamos sus historias” (Schedler, 2018: 217).

Junto a los retratos literarios y las microhistorias de intenciones individualizadoras y exculpatorias, los textos incluyen estrategias y mecanismos encaminados a llamar la atención sobre la

<sup>50</sup> Como excepción, podría mencionarse el poemario *Sicarii* (2013), de Esther Montserrat García, que tiene como protagonista y enunciador de los poemas a un niño sicario de 14 años que habla desde la perspectiva del perpetrador. También el poema “El sicario”, de Gabriel Granados (Contreras 14 de diciembre de 2014), centrado en la figura del personaje que da título a la composición, pero de cuyas acciones el enunciador se distancia mediante la ironía. En ambos casos, y a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, con los narcocorridos, las circunstancias que rodean a los protagonistas y/o la distancia que mantiene con ellos el hablante del texto, impiden la identificación con estas figuras y muestran ese intento de entender, de alguna manera, los motivos y las causas de las acciones cometidas.

necesidad de recuperar a todos los desaparecidos en su conjunto y no olvidar a ninguno de ellos.

Esta idea constituye la reflexión central del poema visual de Alberto David Cerqueda (2016), titulado precisamente “¿Se puede contar a todos los muertos?”. En este poema, dedicado a nuevamente a los estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa, la pregunta del título se complementa con la única pregunta que constituye el cuerpo del poema: ¿Dónde están?/ ¿Dónde están?/ Las sombras”, con cuyas palabras, repetidas y distribuidas a lo largo de la página, se va escribiendo o dibujando simultáneamente el número de estudiantes desaparecidos.



Fuente: Cerqueda (2016, s/p).

Con esta forma de presentación, el poema plantea una cuestión que va más allá del número o la cifra, conocida y visible en el poema, para indagar por el paradero de los desaparecidos, calificados como sombras, y reflexionar sobre lo que implica realmente el hecho de contar o enumerar los cuerpos y los desaparecidos en el caso de pérdidas humanas.

La misma necesidad de recuperación de la totalidad de las víctimas se menciona al inicio de *Antígona González*, que sigue en este punto los propósitos del blog *Menos días aquí. Instrucciones para contar muertos*.

Contarlos a todos.

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos.

Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano (Uribe, 2012: 13).

Según este fragmento, la recuperación de todos los cuerpos importa, no sólo en lo que éstos tienen de personal e individual, sino también, como se analizará más por extenso en los siguientes apartados, como parte de un colectivo o grupo social, lo que proporciona una sensación de cohesión y pertenencia. Los “cuerpos sin nombre” son así, como dice el texto, “nuestros cuerpos perdidos”, resaltando con esta idea tanto la vinculación con el lugar y el país, como la cohesión que proporcionan los lazos familiares e identitarios.

La necesidad de totalidad y certeza que puede verse en estos contextos está también motivada por la incertidumbre y la ambigüedad que existe en el país en relación al número real de desaparecidos. Como ya se dijo, la diferencia de fuentes, datos y cifras existentes hace que no se sepa con exactitud a cuánto asciende la cifra real o total de víctimas, algo que algunas organizaciones civiles intentan paliar o corregir con recuentos exhaustivos. Por otro lado, el número de muertos y desaparecidos no coincide con el de los cuerpos encontrados, lo que deja un elevado número de víctimas en paradero desconocido, algo que también se menciona en algunos textos literarios: “*son más los ausentes denunciados que los cuerpos aparecidos*” (Uribe, 2012: 66).

Finalmente, la insistencia en esta necesidad de exhaustividad eleva a todas las víctimas a una misma categoría de pérdidas lamentables o *grievable lifes* (Butler, 2010), merecedoras, por tanto, en la misma medida, de presencia, reconocimiento y visibilidad en el ámbito público.

Para subrayar esta necesidad, algunos textos recurren a mecanismos retóricos como la enumeración y la acumulación, que consiguen distintos efectos y resultados. Uno de los poemas donde aparecen estos mecanismos es “Los muertos” (2010), de María Rivera, que utiliza estos dos procedimientos para anclar la estructura compositiva de la obra. El poema, que recrea, como ya se adelantó, el avance de una caravana o procesión de muertos que caminan dirigiéndose a la capital del país, fue recitado en el Zócalo de la Ciudad de México, donde se reunieron los participantes en la Primera Marcha Nacional del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (MPJD).<sup>51</sup> Acorde con esta idea de marcha o procesión, y para dar cuenta del número y la cantidad de las víctimas, la hablante del poema va enumerando y describiendo a los desaparecidos, proporcionando detalles individuales y particulares sobre cada uno de ellos y sobre su forma de desaparición, de forma similar a lo ya visto en otras composiciones.

Allá vienen  
 los descabezados,  
 los mancos,  
 los descuartizados,  
 a las que les partieron el coxis,  
 a los que les aplastaron la cabeza,

...

Allá vienen  
 los que duermen en edificios  
 de tumbas clandestinas:

...

<sup>51</sup> A este movimiento, iniciado y encabezado por el poeta Javier Sicilia en 2011, se le atribuye precisamente, entre otras cosas, la recuperación de una imagen humanizada de las víctimas. Así lo declara Andreas Schedler, comentando los resultados de esta iniciativa: “Su gran logro histórico fue simbólico: el reconocimiento público de las víctimas -como víctimas y como seres humanos-, no como cifras, daños colaterales, archivos muertos o criminales que se la buscaron. [...] las víctimas tuvieron presencia pública y quien quería podía ver sus caras, escuchar sus historias y compartir sus lágrimas (2018: 19). El mismo autor proporciona el sitio de la página web del movimiento: <http://movimientoporlapaz.mx/> y remite al estudio de Lauren Villagran (2013) en relación al surgimiento de los movimientos de víctimas en México (2018: 18, nota 4).

Allí vienen los que se perdieron por Tamaulipas,  
cuñados, yernos, vecinos,

...

Allá vienen (Calera, 2010: 65-72).

Esta forma de presentación se prolonga a lo largo de todo el poema, simulando la caravana o la procesión aludida, y se combina, como ya se vio en otros casos, con la mención de los nombres propios y la edad de las víctimas, en una descripción que alterna, nuevamente, nombres y números; rostros y cifras:

se llaman

Gelder (17)

Daniel (22)

Filmar (24)

Ismael (15)

Agustín (20)

José (16)

Jacinta (21)

Inés (28)

...

Allá van

María,

Juana,

Petra,

Carolina,

13,

18,

25,

16 (Calera 2010: 65-72).<sup>52</sup>

<sup>52</sup> En la entrevista realizada por Dylan Brennan, María Rivera afirma que todos los hechos relatados en su poema son verídicos, así como los nombres que aparecen en él, aunque algunos hayan sido mezclados o combinados: "As far as names are concerned, some are real though mixed up" ["En cuanto a los nombres, algunos son reales aunque están mezclados"] (Brennan, 2017); (versión en español de la entrevista original inédita, proporcionada por María Rivera).

La acumulación y la repetición acaban por convertirse así, como ocurría en el caso del último capítulo de *Huesos en el desierto*, en un discurso autoexplicativo y autosuficiente, que emula, en su misma extensión, la cantidad de víctimas a la que se hace referencia y que sustenta en la acumulación una argumentación que no necesita de mayor desarrollo o explicación. Esta acumulación, que podría relacionarse con la recolección de evidencias y la conformación de un archivo en los procesos forenses y judiciales, podría verse, por un lado, como un intento de llenar lo hueco o lo vacío y de presentar o representar lo ausente, acorde con esas “narrativas de visibilización” mencionadas (Gatti, 2006). Por otro lado, además, estas repeticiones y acumulaciones insistentes importan por el efecto rítmico y sonoro que consiguen, que acerca estos textos en su cadencia a un rezo o una letanía. La lectura o el recitado de estas acumulaciones tiene un efecto hipnótico y envolvente que hace que el texto se compare, desde el punto de vista pragmático o elocutivo, a un ruego o una oración, que tiene los mismos efectos tranquilizadores de este tipo de expresiones.

Albrecht Buschmann relaciona las repeticiones y las acumulaciones que aparecen en textos literarios relacionados con la violencia con uno de los polos o modalidades de escritura que propone para los casos de las narrativas sobre el trauma, que es el polo de la narrativa didáctica, opuesta a la narrativa dolorosa o perturbadora. Según esta idea, la acumulación respondería a un intento de bloquear o evitar el dolor mediante el exceso de verbalización, que tendría el efecto, según la terminología de la obra de Assmann, Jeftic y Wapplan (2014) que el autor sigue en este punto, de funcionar como “un escudo de protección contra el daño y el trauma”. Desde este punto de vista, y en palabras del autor, la repetición obsesiva “intenta congelar el exceso de afecto con un gesto meramente mecánico” (Buschmann, 2019: 59).

En el tipo de textos que se analizan en este trabajo, en los que se mantiene, por lo general, un equilibrio entre lo racional o expositivo y lo emocional, según la hibridez constitutiva ya mencionada, la función o los efectos de la acumulación pueden relacionarse con estos dos aspectos. Funciona, como se dijo, como una forma de acumular evidencias, al servicio, por tanto, de la argumentación, pero también revela en muchos casos una re-

lación con el aspecto subjetivo y emocional de la expresión, que denota la implicación de los autores, según esa referencia desdoblada ya comentada.

Un ejemplo de esto lo constituye el texto “Las muertas de Juárez” (2015), de Carlos Aguasaco, un extenso poema en prosa compuesto, como se lee en la leyenda que acompaña al título, con los nombres reales de las víctimas de feminicidio en Ciudad Juárez. En este poema, la acumulación cumple una función tanto expositiva o argumentativa como paliativa o compensatoria. Puede pensarse, como se adelantó, que a través de esta acumulación el texto pretende llenar la ausencia y el vacío dejado por las víctimas, pero también que sirve para contrarrestar, como señalaba Buschmann, la indignación y el dolor que provocan las desapariciones de las mujeres en esa región y la impunidad que rodea a sus crímenes. Este aspecto emotivo y doliente se manifiesta a través de la insistencia del hablante en las preguntas sobre la identidad de las mujeres, que se repiten a lo largo del texto a modo de estribillo, como una actualización del tópico del “*¿Ubi sunt?*”, y también, especialmente, a través de la exclamación repetida que aparece al final de la composición.

“Las muertas de Juárez”

[Poema compuesto con la lista real de los nombres de las víctimas de feminicidio reciente en Ciudad Juárez, México]

¿Qué sabes de Adriana, Aída, Alejandra, Alicia, Alma, Amalia, Amelia o Amparo? ¿Qué sabes de Ana, Apolonia, Araceli, Aracely con i griega o Bárbara? ¿Qué sabes de Bertha, Blanca, Brenda, Brisa, Carolina, Cecilia, Celia, Cynthia, Clara, Claudia o Dalia? ¿Qué sabes de Deisy, Domitila, Donna, Dora, Elba, Elena o Elsa? ¿Qué sabes de ellas, de alguna de ellas o de Elizabeth, Elodia, Elva con uve, Elvira, Emilia o Eréndida? ¿Qué sabes de ellas, de alguna de ellas, de sus muertes, de sus últimas palabras o de Erica, Erika con Ka, Esmeralda, Estefanía, Eugenia, Fabiola, Fátima, Flor o Francisca? ¿Qué sabes de ellas, de alguna de ellas, de sus muertes, de sus últimas palabras, de sus llamados de auxilio, del hilo de sangre con que llevaban el alma atada al cuerpo o de Gabriela, Gladys, Gloria, Graciela, Guadalupe, Guillermina, Hester con su hache invisible en el aire o de Hilda? ¿Qué sabes de ellas, de alguna de ellas, de sus sueños, de sus recuerdos, de su recuerdo, de sus lápidas o de Ignacia, Inés, Irene, Irma,



gunda persona, indaga sobre el conocimiento que se tiene de estas víctimas, más allá de sus nombres propios, información que resulta insuficiente y que se amplía a otros detalles, relativos a su forma de vestir, su fecha de cumpleaños, sus relaciones familiares, sus gustos, sus sueños, sus recuerdos o incluso el momento y la forma de su muerte. Se insiste así, como ya se indicó arriba, en la necesidad de conocer los datos que componen el retrato o la biografía personal de esa microhistoria que reconstruye la identidad de las desaparecidas. La cantidad desorbitada de las víctimas se hace también patente en los números que se mencionan de manera hiperbólica, por ejemplo, en la enumeración: “María, María, María, María, cuarenta veces María”. Después de esa extensa enumeración de nombres que constituye el poema, el hablante termina preguntando por “la mujer sin nombre que ha muerto más de setenta veces” y que “sigue muriendo en Juárez sin que nadie haga o diga nada”. Con esta última afirmación imposible se magnifica el horror y la barbarie del acto violento repetido y el sufrimiento que provoca, resaltando la idea de su continuidad o permanencia en el tiempo. El poema queda así, de alguna manera, abierto, pues permite incluir no sólo a las mujeres mencionadas, sino a todas aquéllas que continúan siendo asesinadas en la actualidad, perfilándose como un poema que se prolonga o “se alarga cada día”, en palabras de su autor (Mendía, 2019: s/p).

Un efecto similar se consigue en el poema “Muerta de Juárez”,<sup>53</sup> de Raúl Renán. En este poema, el uso del singular tiene un efecto generalizador y abstracto, y sirve para designar a todas las mujeres desaparecidas, que comparten este nombre o esta condición. El poema, que es también el dibujo de un rostro, simula, mediante la técnica del monólogo dramático, la enunciación de esa mujer que es todas las mujeres y que, como tal, es conocida “por nombre común”<sup>54</sup>:

<sup>53</sup> Raúl Renán, “Dos poemas”, *Periódico de Poesía*, núm. 45, diciembre 2011-enero 2012.

<sup>54</sup> Reproduzco a continuación el texto completo del poema: “Soy mi alma y mi cuerpo en crecimiento formando mi figura que sigue un trazo humano, bello a la vista y figurado que también verá a la belleza de la vida en derredor edificada compuesta con admiración como a mí, mi cabeza joven cubierta de cabello lacio torneado con tersura negra brillante para contener mi pensamiento y tornear su redondez con mi rostro perfilado que ha sido elogiado y nombrado bella, bella, bella,



Fuente: Renán (2011-2012).

La escritura del texto, distribuida en la página a modo de caligrama, va componiendo el perfil del rostro de una mujer que recuerda, en su iconografía, a la virgen de Fátima, desplegando con este paralelismo toda una serie de connotaciones y significados añadidos. Además del rostro, en la imagen se consigue adivinar también la silueta de un pájaro o una paloma que refuerza tanto el contexto religioso mencionado como la idea de la libertad, la paz o la trascendencia que esta imagen evoca. Con este tipo de escritura el poema no sólo describe, sino que muestra el rostro de esa mujer a la que hace referencia, subrayando una vez más la importancia de la presencia de esos rostros en la que también insisten las numerosas fotografías, dibujos y tatuajes de los desaparecidos, ya comentados en este y otros apartados.

Con una estrategia de escritura que combina aspectos de los ejemplos anteriores, el poema “Toledo”, de Alfredo Lozano, presta atención también a la importancia de la cantidad y la totalidad de las víctimas. Como ya se adelantó, el poema recrea los papalotes o cometas que confeccionó el artista mexicano Francisco Toledo (Oaxaca, 1940-2019) para recordar a los estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa. En diciembre de 2014, tras la desaparición

---

bella, bella, bella, bella, bella, bella y por todos deseada, asediada, seguida para ser tomada, sujetada, atada, violada, penetrada con arma de muerte, sangrada, hoy huesos bajo tierra común y por nombre común conocida Muerta de Juárez”.

ción de los 43 estudiantes, el artista construyó 43 cometas con el rostro pintado de cada uno de los estudiantes desaparecidos. Esta iniciativa responde a una creencia del sur de México que afirma que el día de muertos las almas bajan a la tierra por el hilo de la cometa para comer las ofrendas que les han preparado sus familiares, para regresar después a su lugar, una vez terminada la celebración. Los papalotes confeccionados por Toledo fueron elevados por niños de primaria de la escuela de Oaxaca. En el poema de Lozano, estos papalotes se representan de manera visual, mediante la repetición de la palabra ¡Justicia!, que aparece distribuida 43 veces a lo largo de la página, simulando el vuelo de las cometas mencionadas. Mediante la repetición y la acumulación de la palabra se evoca el conjunto de los desaparecidos, otorgando simultáneamente un espacio y un signo para representar a cada uno de ellos.

Cuarenta y tres papalotes con hartazgo  
 marchaban juntos en protesta,  
 cuarenta y tres papalotes con las palabras hinchadas, gritando:

¡Justicia!                      ¡Justicia!                      ¡Justicia!  
 ¡Justicia!                      ¡Justicia!                      ¡Justicia!

¡Justicia!                      ¡Justicia!  
¡Justicia!            ¡Justicia!            ¡Justicia!            ¡Justicia!  
                         ¡Justicia!            ¡Justicia!            ¡Justicia!  
   ¡Justicia!                      ¡Justicia!  
   ¡Justicia!

¡Justicia! (Contreras, 8 de mayo de 2015).

En otro fragmento del poema “Los muertos”, de María Rivera, ya comentado, se utiliza nuevamente este mismo recurso de la acumulación y la repetición, en este caso, con variantes, para dar cuenta de la cantidad de aquéllos que integran la procesión o la caravana que el poema evoca, con la misma función o intenciones que en los casos anteriores:

Se llaman

los muertos que encontraron en una fosa en Taxco,  
los muertos que encontraron en parajes alejados de Chihuahua,  
los muertos que encontraron esparcidos en parcelas de cultivo,  
los muertos que encontraron tirados en la Marquesa,  
los muertos que encontraron colgando de los puentes,  
los muertos que encontraron sin cabeza en terrenos ejidales,  
los muertos que encontraron a la orilla de la carretera,  
los muertos que encontraron en coches abandonados,  
los muertos que encontraron en San Fernando,  
los sin número que destazaron y aún no encuentran,  
las piernas, los brazos, las cabezas, los fémures de muertos  
disueltos en tambos.

Se llaman

restos, cadáveres, occisos,  
se llaman

los muertos a los que madres no se cansan de esperar  
los muertos a los que hijos no se cansan de esperar,  
los muertos a los que esposas no se cansan de esperar (Calera, 2010: 65-72).

A diferencia de lo que ocurre en muchos de estos textos, y también en otros fragmentos de este mismo poema, interesados, como se vio, en la recuperación de los nombres propios de las víctimas, en este fragmento se proponen otras formas de nominación y referencia. Igual que ocurre en la perífrasis utilizada por Cristina Rivera Garza –“Me llamo cuerpo que no está”– (2015b), las circunstancias de las víctimas y los detalles relativos a su muerte o su desaparición conforman una caracterización y una denominación temporal, construida a través de esas microhistorias mencionadas, que se combina en este y otros casos con denominaciones metafóricas. Estas denominaciones metafóricas se separan de lo objetivo y lo circunstancial para añadir un componente lírico, subjetivo y emocional, que contrasta con la dureza de las descripciones literales y suaviza, de alguna manera, sus efectos, permitiendo introducir valoraciones o reflexiones de carácter general: “se llaman llanto,/ se llaman neblina,/ se llaman cuerpo,/ se llaman piel,/ se llaman tibieza,/ se llaman beso,/ se llaman abrazo,/ se llaman risa,/ se llaman personas,/ se llaman súplicas,/ se llamaban yo,/ se llamaban tú,/ se llamaban nosotros,/ se llaman vergüenza” (Calera, 2010: 65-72).

Finalmente, los mecanismos de la enumeración y la repetición aparecen también en el poema en prosa “Las muchachas bailan”, de Mónica Nepote, que recurre a estrategias de escritura similares a las anteriores. En este texto se utiliza de nuevo la repetición para preguntar o indagar por el lugar en el que se encuentran las mujeres desaparecidas. Este lugar, al que se alude en el texto de manera recurrente con la palabra “dónde”, no es, sin embargo, el lugar de sus cuerpos muertos, de sus cadáveres, presumiblemente identificables en los “huesos” que encuentran los perros”, y reconocibles en las “marcas en las dunas” o bajo las “piedras”, sino el lugar imposible por inexistente de sus cuerpos aún vivos, de sus “sonrisas”, de sus “manos pálidas”, de sus “voces”, de sus cabellos sacudidos por el viento; lugar o tiempo, más bien lugar de memoria, en el que las muchachas, “todas”, continúan bailando.

Dónde están bailando, dónde las muchachas, todas. Sus sonrisas ahogadas por las piedras. Dónde el fragmento de sus cuerpos. Digan, dónde

las muchachas bailan, dónde levantan las manos pálidas, no sus huesos –revoltijo para los perros–. Digan dónde, dónde quedan las voces, luces en la arena, no sus marcas en las dunas. Dónde las muchachas no están muertas, dónde el aire sacude sus cabellos, no como una ofrenda sino como la cosa viva que tomaron (Castillo 2016: 102).

En un pie de página en el que la voz de la autora parece dialogar con su propio texto se informa de lo siguiente: “En Ciudad Juárez, Chihuahua, han sido asesinadas más de cuatrocientas mujeres en los últimos diez años. Tan solo por ser mujeres. Nada más que agregar” (Castillo, 2016: 102). Como puede comprobarse una vez más, mientras el dato o la enunciación supuestamente real proporciona la cifra de las desaparecidas, el texto literario ofrece la recreación de un retrato poético de las mujeres y de sus cuerpos, construido a través de la enumeración de sus “sonrisas”, “manos”, “huesos”, “voces”, “cabellos”, “cosa viva”. Se trata de una reconstrucción textual, parcial y fragmentaria, que emula, tal vez, igual que ocurría con el texto de Sergio González Rodríguez, la dispersión real de los cuerpos de las víctimas, al tiempo que insiste en la totalidad, en el conjunto: las muchachas, todas.

Como se ha visto en este apartado, las pequeñas historias y relatos que aparecen en muchos de estos textos en relación con las víctimas y con su identidad se centran básicamente en dos intenciones o propósitos: la personalización y rehumanización de los desaparecidos; y el rescate o la recuperación de la totalidad de las víctimas en su conjunto. La singularidad personaliza a los desaparecidos insistiendo en su individualidad, evitando que se conviertan en cifras y en víctimas anónimas. Mediante la enumeración y la acumulación se pone de relieve la magnitud y la gravedad de los hechos en su extensión, al tiempo que se reconoce la importancia de todas y cada una de las víctimas.

## Apropiación, intervención y reescritura. La intertextualidad y la corrección de la historia

En muchos de los textos mexicanos analizados –entre los que se encuentran “La reclamante”, “Comarca de San Fernando”, “Suave Septtembre”, “Di/sentimientos de la nación” y *Antígona González*, por citar algunos de los más relevantes para este apartado– se utilizan mecanismos de apropiación, intervención y reescritura de textos previos. Estos mecanismos no son algo exclusivo de este tipo de literatura testimonial, sino que constituyen una práctica frecuente de la literatura contemporánea, en sus intentos de experimentación y renovación del lenguaje.<sup>55</sup> Edgardo Íñiguez describe la producción poética mexicana de autores nacidos a partir de 1970 en consonancia con estas ideas:

[e]n un panorama heterogéneo de creación literaria, se reformulan recursos que las vanguardias artísticas hicieron cardinales en el lenguaje poético: la apropiación, la reescritura de obras fundamentales –aun fundacionales– del canon, tanto propio como de otras tradiciones, la intervención, el collage, diferentes variaciones de cadáveres exquisitos, la diversidad de discursos y de registros lingüísticos, la yuxtaposición, las experimentaciones y los juegos con los diferentes géneros literarios, la inserción de elementos pertenecientes a otras tipologías textuales o el pastiche conviven con las nuevas herramientas que brindan el Internet y las redes sociales. Tales son los casos de las publicaciones en blogs (Íñiguez, 2017: 23).

<sup>55</sup> Además de los textos ya señalados, y como un caso más radical o extremo de esta forma de creación apropiacionista, puede mencionarse la obra *Anti-Humboldt. Una lectura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte*, de Hugo García Manríquez (2014). En esta obra, se parte del texto original e íntegro de la obra que se menciona en el título, *El Tratado de Libre Comercio de América del Norte*, para escribir o componer con él otra obra, mediante la conservación de algunas palabras seleccionadas y el silenciamiento o el ocultamiento de otras, a modo de palimpsesto.

Como el mismo autor señala, este tipo de mezclas, inserciones e hibridaciones puede estar motivada por la influencia que tienen Internet y las redes sociales en las manifestaciones artísticas contemporáneas.

El lenguaje híbrido del que se nutre la poesía, aunado a prácticas comunes relacionadas con los medios de publicación y de distribución, implican una apertura del texto hacia formas no canónicas de la literatura o, mejor dicho, señalan la emergencia de nuevas necesidades escriturales. Estas últimas responden a una temporalidad multimedial y a los entrecruzamientos de los ámbitos social y cultural en el presente (Íñiguez, 2017: 24).<sup>56</sup>

Pero, además, esta forma de escritura puede ser también el resultado del aumento de la importancia que se concede a lo real y a la realidad en un sector de la producción literaria actual, como ya se comentó en apartados anteriores, y del acercamiento que está teniendo lugar entre lo social y lo artístico o lo cultural. En este contexto, la literatura testimonial, en el interés y la preocupación que manifiesta por el otro y por lo otro, parece tender naturalmente a este tipo de procedimientos y mecanismos com-

<sup>56</sup> En relación con esta idea, la unión de los mecanismos de apropiación e intervención y el uso de Internet ha dado lugar al movimiento poético experimental denominado “flarf”, palabra que designa algo que no está bien [not ok] o algo desagradable, y que se corresponde con la intención declarada de sus integrantes de escribir los peores poemas posibles. Esta forma de escritura poética tiene que ver con el uso y la mezcla de distintos fragmentos de información tomados al azar de Internet, a través de buscadores como Google, para su posterior integración en una obra con un cierto sentido narrativo o unitario. El uso de esta técnica provoca la aparición de yuxtaposiciones extrañas, incorrecciones gramaticales, palabras malsonantes o groserías y onomatopeyas, que dan como resultado una “empalagosa fealdad” [cloying awfulness], en palabras de su fundador, Gary Sullivan. En el año 2009, la revista *Poetry* le dedicó un número monográfico a este movimiento, aparecido en 2001, en el que pueden incluirse también nombres como los de Sharon Mesmer, K. Silem Mohammad y Nada Gordon. Como libro escrito con esta forma de composición, y en relación con el tema al que se dedica este trabajo, puede mencionarse el poemario *El flarf del narco* (2015), de Moisés Ayala (Noyola, 2015). Además del tema y de su tratamiento poético, puede decirse que este poemario guarda relación con los otros textos analizados en la utilización de titulares de periódicos de noticias reales relativas a las actividades del narcotráfico como títulos de algunos de sus poemas, en los que se proporciona información veraz y objetiva sobre los sucesos que se mencionan en ellos.

positivos basados en la intertextualidad. Como señala Renato Prada Oropeza: “todo discurso testimonial [...] es siempre intertextual pues, explícita o implícitamente *supone* una *otra* versión o interpretación (otro texto) sobre su objeto (referente)” (1986: 9).<sup>57</sup>

Jorge Narváez señala también la intertextualidad como una característica propia del género testimonial, cuyos textos integran en un todo los distintos enunciados utilizados gracias al ideograma, según la terminología propuesta por Julia Kristeva en *El texto de la novela* (1974), que de alguna manera confiere unidad o uniformidad a las diferentes fuentes empleadas.

Si bien en cierto modo todo texto es un espacio de diálogo de textos, esto se hace obvio y recurso reiterado hasta constituir una característica del testimonio. De tal modo que el texto se compone sobre una multiplicidad de textos, voces, documentos, informes, que coexisten y logran su unidad a partir del *ideograma* de la obra más que de elementos anecdóticos (Prada Oropeza, 1986: 240).

En gran parte de los textos analizados, estas conexiones, apropiaciones e hibridismos son explícitos y evidentes y se realizan partiendo tanto de textos literarios, críticos y filosóficos, como de textos procedentes de los medios de comunicación en distintas variantes –prensa, discursos oficiales, blogs, etcétera–.

Este tipo de producción literaria podría relacionarse así, en el uso de estos mecanismos apropiacionistas, con la poesía documental a la que hacía referencia Cristina Rivera Garza, en la que es frecuente la presencia del “documento histórico”, “la historia oral”, “el folclore” o los “anuncios comerciales”, que se emplean en la construcción de textos híbridos, marcados por una pluralidad de voces (2015a: 159).

Con este tipo de prácticas se pierde la homogeneidad que proporciona el estilo o la intención autoral convencional, para dar lugar a relatos múltiples y polifónicos, que muestran una superficie o un mapa textual heterogéneo.

De los textos mencionados, el caso más evidente de esta forma de composición lo constituye el poema “Comarca de San Fer-

<sup>57</sup> Salvo que se indique lo contrario, las cursivas son del original.

nando”, de Juana Adcock (*Manca*), en cuyo subtítulo se declara de forma explícita: “Poema apropiado del periódico” (2013: 29).

También el poema “La reclamante”, de Cristina Rivera Garza (2015a), utiliza esta misma técnica apropiacionista, al estar compuesto con palabras extraídas del discurso que pronunció en 2010 Luz María Dávila, madre de dos hijos asesinados, ante el entonces presidente de la nación, Felipe Calderón. Estas palabras, reproducidas de manera literal, se combinan con fragmentos de textos de escritores como Ramón López Velarde, de periodistas como Sandra Rodríguez Nieto, y de la propia autora, así como con datos y detalles de los hechos extraídos de la prensa.<sup>58</sup> El texto, que guarda relación con las formas del poema escénico y el monólogo dramático, recrea la situación real en la que la madre de los jóvenes asesinados desmiente las palabras del ex presidente de México para exigir justicia, increpando también a los espectadores.<sup>59</sup>

La diferencia de voces se señala en el texto mediante una diferente tipografía, que alterna la letra negrita, la redonda y la cursiva, marcando también con estos cambios la separación entre lo ficcional y lo real; entre lo propio y lo apropiado o lo ajeno.

<sup>58</sup> Para un análisis exhaustivo de este poema, véase el texto de Jesús Prieto: “La reclamante o la poesía como demanda y reivindicación” (2018), en el que el autor realiza un interesante y pormenorizado comentario del texto y de las circunstancias que rodean su composición.

<sup>59</sup> Jesús Prieto resume los hechos a los que hace referencia el poema de la siguiente forma: “En febrero de 2010, el entonces presidente de los Estados Unidos Mexicanos Felipe Calderón se dirigió a la sociedad civil de Ciudad Juárez en el Centro de Convenciones Cibeles. Desde la tribuna presidida por Calderón y compuesta por cinco secretarios de Estado, el gobernador de Chihuahua, José Reyes Baeza, y el alcalde José Reyes Ferris, aquél ofrecía disculpas por haber dicho que el homicidio de los adolescentes, Marcos y José Luis Piña Dávila, fue un pleito entre pandillas. Mientras, una mujer bajita, de suéter azul negaba con la cabeza todo lo que escuchaba al tiempo que era vigilada por los escoltas del Estado Mayor Presidencial. Escoltas a los que sorteó para ir más allá, caminar hasta el presídium, confrontarlo y decirle: ‘Discúlpeme, señor Presidente. Yo no le puedo decir bienvenido, porque para mí no lo es, nadie lo es. Porque aquí hay asesinatos hace más de dos años y nadie ni nada han querido hacer justicia. Juárez está de luto’ (Dávila, 2010). Durante más de 2 minutos se dirigió a Calderón para pedirle que se pusiera en su lugar, de mujer sufriendo, por el asesinato de sus dos hijos, Marcos y José Luis. Se dio la vuelta, interpelló al público asistente y lo increpó al decirle: ‘¿Uds. no van a decir nada?’. Luego volvería a dirigirse al presidente para pedir por las víctimas de Ciudad Juárez y la necesidad de hacer justicia en esa ciudad. Al terminar seguiría su camino, mientras que las personas que lograron infiltrarse al recinto, y que la acompañaron, la aplaudieron y vitorearon” (Prieto, 2018: 66-67).

**Discúlpeme, Señor Presidente, pero no le doy  
la mano  
usted no es mi amigo. Yo  
no le puedo dar la bienvenida**

...

*Luz María Dávila, Villas de Salvárcar, madre de Marcos y José Luis Piña Dávila de 19 y 17 años de edad.*

**No es justo  
mis muchachitos estaban en una fiesta  
y los mataron.**

*Masacre del sábado 30 de enero en Ciudad Juárez, Chihuahua, 15 muertos*

...

**hace dos años que se están cometiendo asesinatos  
se están cometiendo muchas cosas**

...

**Y yo sólo quiero que se haga  
justicia, y no sólo para mis dos niños**

...

*Encarar, espetar, reclamar, echar en cara, demandar, exigir, requerir, reivindicar (Rivera Garza, 2015a: 29).<sup>60</sup>*

Con la apropiación de distintos discursos y la integración de distintas voces, estos textos plantean una serie de cuestiones relativas tanto al género como a la autoría y la propiedad intelectual. En relación con el género, como ya se comentó, y como ocurre en general con toda la poesía documental o testimonial, la apropiación da como resultado textos híbridos, en los que conviven lo real con lo ficcional, lo sucedido con lo inventado, lo histórico con lo poético y lo político con lo estético. En el poema anterior, y como el mismo Jesús Prieto señala (2018: 67), la incorporación de estos discursos supone también la superposición de distintas escrituras, registros y puntos de vista, que van desde el discurso privado y coloquial de una mujer trabajadora y ama de

<sup>60</sup> Las negritas y cursivas son del original.

casa que se hace público, hasta el discurso del periodismo y las notas de prensa.

En el plano de la significación, el cambio de contexto y la ubicación de un mismo significante en un nuevo marco otorga, igual que ocurría con el collage fotográfico de Teresa Margolles y otras obras mencionadas, un nuevo significado a lo dicho o lo presentado. Según esto, la creación ya no se concibe únicamente como invención o ideación, sino también como manipulación de obras y discursos previamente elaborados por otros. Como indica Jesús Prieto, y como también señalaba Cristina Rivera Garza (2015a: 28), la figura del autor se parece más en estos casos a la de un editor, un mediador o un curador.

En esta escritura entretejida, que responde a una textualidad conceptual, la función del autor original queda desplazada a la de un editor, una especie de prestidigitador de la palabra ajena para (re)configurar una colectiva y propia simultáneamente. Parte de un material precedente que es intervenido, que deviene en un texto y que no se origina del todo por propia iniciativa del autor. [...] esta escritura reclamante cuestiona la vigencia del autor, su grado de sumisión al poder político y estético y reacciona desde la figura del editor, del mediador, y de la desapropiación. [...] es un texto cosido, hecho de retazos, de fragmentos, de miembros colectivos cuya materia prima es el lenguaje de (nos)otros. Un texto creado en/desde la cercanía del lenguaje de otros des-apropiando más que apropiando el bien común del lenguaje (Prieto, 2018: 73).

Con este tipo de escritura se consigue esa intención de “ceder la voz” a los otros sin imponerse ni acaparar sus voces que señalaba Rivera Garza (2015a: 162-163), evitando construir un discurso que funcione como el discurso hegemónico que se intenta combatir. Se trata de mostrar más que de decir; de enseñar, de abrir un espacio a otros textos y documentos, para que el lector pueda acercarse a ellos por sí mismo. Como señala nuevamente Prieto (2018: 74), la autoría se revela con esto como un lugar líquido, no estable, sino mutable, móvil; un lugar intervenido, compartido, que responde a una lógica de la desapropiación a partir de la apropiación.

Además de los dos ejemplos mencionados, la obra que más aprovecha y desarrolla este mecanismo compositivo es *Antígona González*, de Sara Uribe. No resulta casual, en este sentido, la reflexión de Cristina Rivera Garza que se elige como epígrafe inicial de la obra: “De qué se apropia el que se apropia” (Uribe, 2012: 9).

Publicada en 2012, la obra fue escrita por encargo de la actriz Sandra Muñoz, tras el descubrimiento de una fosa común en San Fernando, Tamaulipas, con los cuerpos de 72 inmigrantes en 2010. Definida por Uribe como una “pieza conceptual”,<sup>61</sup> y presentada bajo la forma de un extenso monólogo dramático, la propuesta de Uribe se sirve de textos de distinta procedencia, género y estilo, alternando las ideas y las voces de autores como Sófocles, Judith Butler o Marguerite Yourcenar, así como fragmentos de otras versiones contemporáneas de *Antígona*. A éstas se unen notas de prensa e Internet en las que aparece información y testimonios de familiares de los desaparecidos.<sup>62</sup> Todos estos textos se van intercalando con la voz de Antígona, que dialoga interiormente con su hermano desaparecido y realiza un viaje institucional reclamando justicia. El resultado es una especie de tapiz sin costuras, una polifonía de voces de efecto coral, en sintonía con la tragedia clásica de la que parte la obra, en la que se mezclan los hechos reales con los ficticios o ficcionalizados, dando muestras de una escritura comunitaria o colectiva.

<sup>61</sup> Esta caracterización de la obra aparece en las notas finales y referencias (2012: 103). El sentido de lo conceptual en este contexto se relaciona con la técnica de la apropiación ya mencionada, que Cristina Rivera Garza explica de la siguiente forma, en relación con los conceptualistas estadounidenses: “En efecto, los primeros años del siglo XXI vieron florecer la así llamada escritura conceptual en Estados Unidos: una serie de estrategias que, alimentándose de las vanguardias del siglo anterior y poniendo énfasis en el concepto que hace funcionar el texto, más que en el texto en sí, propuso formas de apropiación que, por mucho, dinamitaron nociones más bien conservadoras, si no es que retrógradas, de la autoría y el yo lírico” (2019: 23).

<sup>62</sup> En las referencias finales de la obra se ofrece la procedencia de cada uno de los fragmentos utilizados para su elaboración: *Antígona*, de Sófocles; *El grito de Antígona*, de Judith Butler; *La tumba de Antígona*, de María Zambrano; *Fuegos*, de Marguerite Yourcenar; *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal; *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro; *Antígona y actriz*, de Carlos Eduardo Santizábal, así como entradas del blog *Menos días aquí* y noticias aparecidas en la prensa nacional, en diarios como *La Jornada*, *El Universal* y *El Diario de Coahuila*.

El yo lírico del poemario es un conjunto de voces que denuncian las miles de desapariciones que han tenido lugar en el país. La enunciación se articula desde la pluralidad, desde los diferentes lamentos y clases sociales que conforman la población de un país. Más que un “yo” cualquiera, hay una serie de Antígonas que, en los poemas que componen la obra, son portavoces de la comunidad; tanto de los que padecen el dolor de la pérdida de un hermano, un padre, un marido en las condiciones de extrema violencia predominantes, como de los que viven temerosos, expuestos a la muerte de manera habitual (Íñiguez, 2017: 26).

La figura de Antígona, aunque protagonista individual de una obra que se sitúa en unas coordenadas espacio-temporales concretas, resulta extrapolable a otros casos y otras situaciones, convirtiéndose en un ejemplo o un arquetipo que adquiere una dimensión universal. Tal como aparece en el colofón de la obra: “Este libro está dedicado a todas las Antígonas y Tadeos, a los miles de desaparecidos en una guerra injusta y, por supuesto, inútil. Sin justicia no hay descanso posible. Ni remanso alguno” (Uribe, 2012: 113).

En el caso concreto de Latinoamérica, Antígona encarna o representa, como ya se dijo, la condición de la mujer reclamante y su papel destacado en las iniciativas de búsqueda de desaparecidos, ya analizado en apartados anteriores. Su recreación en la época actual y en contextos como los mencionados resulta acorde con la afirmación que realiza Claudia Gidi de que la historia de Antígona es un mito que reaparece en épocas de crisis (2016: 191).

Además de las funciones ya señaladas, en otros textos la intertextualidad y la apropiación está motivada por una necesidad de revisar y reescribir determinados aspectos de la historia, en especial en lo que respecta a conceptos como los de “patria” y “nación”. Este tipo de impulsos revisionistas suelen aparecer, como menciona Elizabeth Jelin, y en consonancia con lo expresado por Gidi, en momentos de crisis nacional, algo que resulta coherente con el contexto mexicano actual.

Los periodos de crisis internas de un grupo o de amenazas externas generalmente implican reinterpretar la memoria y cuestionar la propia identidad. Estos periodos son precedidos, acompañados o sucedidos

por crisis del sentimiento de identidad colectiva y de la memoria. Son los momentos en que puede haber una vuelta reflexiva sobre el pasado, reinterpretaciones y revisionismos, que siempre implican también cuestionar y redefinir la propia identidad grupal (Jelin, 2002: 26).

Como recuerda la misma autora, en el siglo XIX, durante el periodo de formación del Estado o de los Estados en América Latina, una de las actividades simbólicas centrales fue precisamente la elaboración del “gran relato” de la nación, que ofreciera una versión de la historia que, junto con los símbolos patrios, monumentos y panteones de héroes nacionales, pudiera servir como eje o nudo de identificación y anclaje de la identidad nacional (Jelin, 2002: 40).<sup>63</sup> Sin embargo, o precisamente por esto, la selección y las ausencias que este relato contiene lo convierten en el objetivo idóneo para revisiones y cuestionamientos como los que proponen algunos de los textos mencionados, que se convierten en “relatos alternativos” y pueden verse como “prácticas de resistencia frente al poder” (2002: 41).

Entre los textos que más se reescriben o que se cuestionan en la literatura mexicana actual se encuentran, por ejemplo, el Himno Nacional mexicano, escrito por Francisco González Bocanegra (1854); el poema “La suave Patria”, de Ramón López Velarde (1921); y el discurso de José María Morelos, “Sentimientos de la nación” (1813), escritos todos después de la Independencia de México y durante el desarrollo del nacionalismo. El contenido de estos textos aparece parodiado y criticado en algunos poemas de *La patria insomne* (2011), de Carmen Boullosa; en el poema “Suave Septiembre” (2011), de Gerardo Arana; y en el poema “Di/sentimientos de la nación” (2012), de Javier Raya, respectivamente. Estos textos funcionan a la manera de relatos contrafácticos de ese mito fundacional que ignora silencios, diferencias, injusticias y discriminaciones y que, leído desde un presente de violencia y

<sup>63</sup> Esta idea del monumento en relación con los relatos nacionalistas y con los conceptos de patria y nación que los sustentan se verá cuestionada e invertida posteriormente por los contramonumentos, según la propuesta de James Young (1993, 1999). En esta propuesta, que puede aplicarse también a los textos literarios, como se verá más adelante, el contramonumento es visto como una forma de negación, inversión, reescritura o contra-memoria.

degeneración, resulta especialmente cuestionable e irónico, tal como estos textos ponen de manifiesto.

Uno de los versos más revisitados en este sentido es precisamente el último verso de la primera estrofa del Himno Nacional. En esta estrofa, y enlazando con la idea o la noción de víctima analizada en el apartado anterior, se alude a cómo cada mexicano, cada hijo de la patria, es o debería ser un soldado dispuesto a luchar contra aquellos enemigos que amenacen el territorio nacional.

Más si osare un extraño enemigo  
 profanar con su planta tu suelo,  
 piensa ¡Oh Patria querida! que el cielo  
 un soldado en cada hijo te dio.<sup>64</sup>

Este último verso aparece mencionado, por ejemplo, en el poema “Otro aparte”, del libro *La patria insomne*, de Carmen Boullosa, con una intención diferente. En este caso, la patria a la que se hace referencia en el Himno, se identifica con una loba que aúlla y que, a diferencia de la loba nutricia, fundadora de Roma, no tiene descendencia viva, pues sus hijos son las numerosas víctimas mutiladas y decapitadas, que se asocian al final del poema irónicamente con esos “hijos-soldados” sacrificados por la patria.

Atrás de las ventanas, aúlla la Patria, la escucho hasta  
 aquí,  
 donde llegué, aunque no fuera huyendo de su dolor.  
 Patria es una loba herida.  
 Es la leona privada de un cachorro.  
 Es las decapitaciones,  
 las cabezas trocadas que no cicatrizan en tronco ajeno,  
 los tórax que no retoñan,  
 los dedos mutilados para fungir de papeletas de cobranzas.  
 Es la puja sin parto.  
 Es el oro que se pudre:  
 es un soldado en cada hijo te dio (Boullosa, 2011: 31).

<sup>64</sup> Extraído de la versión oficial de Himno Nacional, disponible en [educoahuila.gob.mx/concursos2020/assets/letra-oficial-del-himno-nacional-mexicano2.pdf], consultado: 2 de febrero de 2020.

La misma alusión al último verso de la primera estrofa del Himno –“un soldado en cada hijo te dio”–, aparece nuevamente en el poema de Javier Raya “Di/sentimientos de la nación”, con la misma intención irónica y crítica:

Disiento cuando dejo de creer en tu himno:  
no, patria, no soy un soldado que en cada hijo te dio,  
no soy un hijo de ningún concepto nacional  
aunque retumben en sus centros la tierra, Masiosare,  
porque no puedo estar a favor de tanto  
bélico acento (Raya, 2012).

Al contrario de lo que ocurre con los discursos hegemónicos, que presentan una enunciación única y uniformadora, este tipo de expresiones muestran, en esa capacidad de desmentir o negar las versiones oficiales, la posibilidad de ofrecer versiones individuales y particulares de la historia y de los hechos. Estas versiones expresan opiniones que pueden atribuirse a los autores, según la idea mencionada por José Martínez (2015: 195) sobre la literatura de investigación, en la que el autor “a instancias de narrador o personaje, hace suya la reivindicación del relato”, con lo que se demuestra el compromiso y la implicación de los escritores en este contexto particular.

Además del Himno Nacional, el poema “La suave Patria”, de Ramón López Velarde, constituye uno de los textos asociados a la formación de la identidad nacional. El poema, que institucionaliza el concepto de México como nación, fue escrito con motivo de la celebración de las fiestas del centenario de la Independencia, y fue elevado después a la categoría de discurso “oficial” o segundo himno nacional. Sin embargo, este texto no refleja la realidad del México posrevolucionario, sino el ideal del momento histórico del Porfiriato, en una clara mitificación del pueblo, el espacio y la naturaleza. Al igual que el Himno, este poema también ha sido el foco o la diana de muchas reescrituras críticas y paródicas en la actualidad.

Un ejemplo de ello lo constituye el poemario de Carmen Boullosa, *La patria insomne*, en cuyo título puede apreciarse un eco intertextual que introduce una variante de matiz en relación a la composición original. La visión de la patria que ofrece este poemario es, en general, negativa y catastrófica, tal como puede apreciar-

se en la descripción que hace Fabiola Palapa de la obra: “El olor de la muerte, el olvido de la infancia, la ebriedad de la conciencia, la atmósfera de fuego y sangre, los humos de una guerra entre todos, los sueños de los decapitados, así es el concepto de patria que describe Carmen Boullosa, en su poemario más reciente” (2012: 15).

En el proemio del poema de López Velarde, la patria, calificada desde el título como “suave”, se describe como “impecable” y “diamantina”:

PROEMIO

...

Diré con una épica sordina:  
la Patria es impecable y diamantina.

Suave Patria: permite que te envuelva  
en la más honda música de selva  
con que me modelaste por entero  
al golpe cadencioso de las hachas,  
entre risas y gritos de muchachas  
y pájaros de oficio carpintero (Aguilar, 1999: 236).

Carmen Boullosa recurre nuevamente a la intertextualidad crítica en el poema “O échenle tierra” del poemario mencionado para establecer un contraste entre la descripción que hace de la patria López Velarde y la situación actual. En este poema, la patria, “algún día diamantina” pero ahora tartamuda, es comparada con una prostituta que se vende o se ofrece a los otros –los extraños, los extranjeros–, lo que redundante en la idea de pérdida y desintegración del país que se recrea también en otros textos.

¡Patria mía,  
algún día diamantina, tartamudeas!  
¡Tartamuda cada día,  
más viva, a la manera de la llaga,  
altiva y voraz!

En tus rincones te comportas como una suripanta,  
vendes cada porción de ti para el gusto de otros (Boullosa, 2011: 39).

Además de los anteriores, también el poema “Suave Septiembre”, de Gerardo Arana, puede incluirse en este tipo de poemas que utiliza la apropiación y la reescritura como forma de desmitificar conceptos nacionales. Perteneciente al poemario *Bulgaria-Mexicalli*, el libro equipara la historia violenta de las dos naciones aludidas en el título, representadas por los poemas “Septiembre”, de Geo Milev (Bulgaria) y “La suave Patria”, de Ramón López Velarde (México), respetivamente. El extenso poema resultante “Suave Septiembre”, que se estructura en dos actos divididos por un intermedio, se propone como un “remix libre” de los poemas mencionados (Arana, 2011: 28-39), con una clara intención paródica y crítica, que se hace evidente en numerosos pasajes. Frente a las idílicas y románticas descripciones de México que aparecen en el poema de López Velarde y su visión rural, folclórica e idealizada, el poema de Arana ofrece una visión negativa y desencantada del país, en la que, aprovechando la rima del primer poema, la “suave” patria, calificada como “impecable y diamantina”, se convierte en “grave” patria, descrita ahora como “obscuridad y neblina” (Arana, 2011: 28). Según este mismo juego intertextual, la alusión a las “hachas” y las “muchachas” que aparecen en el contexto festivo y bucólico de una “selva” en el primer poema adquiere un significado mucho más macabro en el contexto de violencia al que hace referencia la reescritura actual:

La Patria es obscuridad y neblina.

Grave Patria:

Estrangulada en la selva hambrienta.

Antes de la caída de las hachas

Gritan muertas de miedo las muchachas (Arana, 2011: 28).

Otro caso interesante de revisión y reescritura de la tradición y de la historia motivada por las circunstancias actuales lo constituye el poema “Di/sentimientos de la Nación”, de Javier Raya. El poema, catalogable como poesía recitada o *spoken remix*, como aparece en el subtítulo, es una reelaboración del texto del discurso “Sentimientos de la Nación”, de José María Morelos, leído por su secretario en la apertura del Congreso en Chilpancingo, el 14 de septiembre de 1813. En el título del nuevo poema puede apreciarse ya la idea de la rees-

critura o la corrección del texto original, en el juego de palabras que se establece entre las palabras “sentimientos” y “disentimientos”. En la composición actual, la voz enunciativa se dirige directamente a una patria personificada, a la que se desmiente en sus ideas y promesas de grandeza, bienestar y progreso, para ofrecer una versión contraria u opuesta, que se expresa mediante la afirmación “yo disiento”, que se repite a lo largo de todo el poema a modo de estribillo. Partiendo de esta idea o esta acción de disentir, que constituye, en general, la acción principal de muchos de estos textos, el poema va pasando revista a una serie de cuestiones sociales como la pobreza, la inseguridad, los problemas de salud pública, la educación, el aislamiento de los individuos y la falta de comunicación, sin olvidar las consecuencias derivadas de la violencia y el narcotráfico.

Disiento, cuando me dices que los  
70 mil muertos  
y contando  
son bajas colaterales.

...

Disiento cuando me dices que los muertos  
cabén en una cifra, en un coste,  
en un gasto de producción de la paz (Raya, 2012: s/p).

La acción de disentir, de negar, de no estar de acuerdo se sustenta así en la contradicción, en la negación de la versión oficial de la historia y su visión próspera y esperanzada del país. Esta acción reiterada de disentir y contradecir se evidencia en el contraste que se establece entre las palabras del poema y las distintas imágenes que ofrece el video con el que se acompaña al texto. Estas imágenes realizan la misma labor de crítica y negación de una determinada versión de la historia que los textos, mediante la oposición que se establece entre imágenes históricas oficiales o de archivo, positivas y ensalzadoras de lo nacional –desfiles, discursos presidenciales, ejército, fuerzas policiales–, e imágenes de pobreza, revueltas, y manifestaciones populares, creando un juego visual que resulta muy interesante y elocuente.<sup>65</sup>

<sup>65</sup> El video, acompañado de la recitación del autor, está disponible en [<https://www.youtube.com/watch?v=nzFeSr2tsjw>], consultado: 27 de septiembre de 2019.

Con la misma intención desmitificadora de los textos anteriores, y también siguiendo un mecanismo intertextual o intermedial, el poema “Emblema vacío”, de Víctor Argüelles, cuestiona otro de los símbolos patrios mexicanos como es el escudo. El poema toma como punto de partida la ilustración realizada por Demián Flores con motivo de la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa. Esta ilustración muestra un águila en vuelo que sostiene por los pies a un hombre joven (Matías, 2015: 99). El poema, de carácter efrástico, alude a esta imagen del águila emigrada y del escudo vacío para ofrecer un panorama pesimista de la situación en la que se encuentra el país.

El emblema colorido emigró a otros colores  
y lo que era rojo es ahora funeral de manchas pintas

Sería justo explicar  
el extravío de tantos cuerpos  
y ver matizada de sangre la tela que ondea en el centro  
en la plancha calcinada donde el grito se vuelve alarido

...

El horror es el verdadero semblante  
que representa el escudo  
horror y miedo del pico devorador

Águila nuestra, quisiste desplazarte de tu centro  
alzar el vuelo  
y ver desde arriba las ruinas  
lo convertido en ceniza

...

Águila madre, nos estás rompiendo el aire,  
y partículas enceguecen de inmediato  
la radiación que va de un ojo a otro ojo para distinguir siquiera  
la ruta. Hacia dónde vamos, si ni el aire a favor tenemos

...

Ellos nos están cortando, como tú en el vuelo  
Ellos nos están desapareciendo, como tú en el vuelo

Ocurrió como ocurre siempre, como siempre ha ocurrido  
como otros nombres cortados, vueltos polvo en archivos  
sin justicia

Es el águila-emblema que nos rompe  
lleva de cabeza a nuestro hermano (Matías, 2015: 96-98).

En el poema, el águila ya no representa aspectos positivos y nobles, sino el horror y el miedo que se derivan de la situación de violencia y decadencia que convierte al país en ruinas y cenizas de lo que fue. Ante esta situación, se insiste una vez más en la necesidad de respuestas y explicaciones sobre los crímenes cometidos y se mencionan de nuevo esos nombres que han quedado olvidados en el polvo de los archivos.

Además de los ejemplos ya comentados, el procedimiento o la técnica de la apropiación aparece en muchas otras composiciones mexicanas contemporáneas, llegando a constituir, como se señaló, un mecanismo compositivo recurrente y característico. Por citar algunos ejemplos más, y en relación con el tema de este trabajo, este mecanismo aparece también en la obra *Filipo contra los persas* (2012), de Víctor Cabrera, que se compone, como ya se dijo, de un conjunto de epigramas satíricos sobre Felipe Calderón en su guerra contra el crimen organizado; y en el libro *Álbum Iscariote* (2013), de Julián Herbert, que se presenta igualmente como un diálogo con la “Tira de la Peregrinación” prehispánica o Códice Boturini, cuyas imágenes acompañan la edición del texto. La obra de Herbert utiliza estas imágenes, así como diversas fotografías encontradas en el mercado del Mauerpark, de Berlín, para hablar, entre otras cosas, de la situación de violencia que se vive en México y aludir a las desapariciones y los asesinatos.

Aquí mataban gente

...

Los fragmentos humanos casi siempre sonríen fuera de foco

...

Especialmente si los llamas por su nombre

Hoy arrojaron

49 cadáveres

En Cadereyta Jiménez,  
Nuevo León (Herbert, 2013: 136).

Como se ha visto en este capítulo, los textos se apropian de distintos documentos con diversos fines, bien para realizar una revisión de la historia y ofrecer versiones críticas, paródicas o desmitificadoras, o bien para corregir o reescribir las versiones ofrecidas por los medios de comunicación y los organismos oficiales e incluir los hechos, los sucesos y las voces silenciadas. La apropiación y la reescritura se confirman así como formas de denuncia y construcción de memoria, que pueden incluirse entre las estrategias de visibilización que aparecen en estos textos.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



## La escritura comunitaria. Resistencia, cohesión e identidad

El uso de la apropiación como mecanismo compositivo analizado en el apartado anterior tiene como consecuencia la multiplicación de las voces que aparecen en las obras. Esta multiplicación de voces afecta a la forma de enunciación de los textos, que ya no es única ni individual, sino plural, y que deja ver, al mismo tiempo, la importancia o el valor que se le concede en esta escritura a lo grupal y lo comunitario como formas de cohesión y resistencia.

Cristina Rivera Garza alude, como ya se vio, a esa idea de pluralidad al comentar las características de la poesía documental, que produce textos híbridos, marcados por “una pluralidad de voces” y una “subjetividad múltiple” (2015a: 159).

Esta enunciación desde la pluralidad evidencia la distancia que guardan estos textos con el discurso hegemónico y monolítico del poder, enunciado jerárquicamente desde una voz única que no deja espacio para el diálogo y la discusión. Por el contrario, la pluralidad permite incluir a sectores amplios de la sociedad, haciendo que el texto funcione como representación de la comunidad o la colectividad en su conjunto, tal como destacaba Edgardo Ñíguez en el apartado anterior, haciendo alusión a los textos que integran *Antígona González* (2017: 26).

El grupo, la comunidad y la colectividad se proponen así como formas de oposición a ese discurso oficial y hegemónico y como estrategias de resistencia al miedo, al sometimiento y al silencio. Esta idea se repite en numerosos textos, en los que se destaca como aspecto positivo la existencia de una comunidad crítica que aumenta día a día, tal como aparece al final del poema “Di/sentimientos de la nación” (2012), de Javier Raya:

Yo sé que todo va a estar bien  
porque no estoy solo,

porque somos muchos,  
 los que vamos a hacer  
 que todo esté bien [...] (Raya, 2012, s/p).

También en *Antígona González* se hace alusión a esta misma idea de colectividad resistente. Igual que son muchas las víctimas y los desaparecidos: –“Te estamos diciendo que Tadeo no aparece. Te estamos diciendo que somos muchos los que hemos perdido a alguien” (2012: 16)–; también son muchos los que reaccionan ante esta violencia y se enfrentan a lo institucional. En un determinado momento de la obra, se relata la llegada de los familiares a la morgue para identificar los cadáveres. Algunos de ellos optan por hacer preguntas en relación con los detalles de las muertes y las desapariciones, como una forma de superar ese silencio al que han sido conminados y de “encarar el infortunio”, tal como se menciona en el texto. Estas preguntas se alternan con las respuestas procedentes de otros discursos, otras obras y otros testimonios, en la construcción de un diálogo polifónico y plural que crea un efecto coral y simultáneo. Las voces insisten en el número y la cantidad de las víctimas mediante la repetición de una misma frase, que se pronuncia de manera idéntica tal vez con la esperanza de ser escuchada.

¿LAVÓ EL CADÁVER?

*Somos muchos*

¿LE CERRÓ AMBOS OJOS?

*Somos muchos*

¿Enterró el cuerpo?

*Somos muchos*

¿LO DEJÓ ABANDONADO?

*Somos muchos* (Uribe, 2012: 92-93).

La idea de la comunidad y lo comunitario como lugar de enunciación de una voz plural puede apreciarse también en textos no literarios como *Con/Dolerse* (2015), editado por Saúl Hernández y Patricia Salinas como respuesta a la primera edición del libro *Do-*

lense (2015), de Cristina Rivera Garza. Como se sugiere en el título mediante el prefijo, el libro agrupa una serie de reflexiones y comentarios de distintos autores, que da cuenta de un diálogo con el texto previo y subraya la idea de cohesión, unidad y frente común ya señalada. Cristina Rivera Garza se refiere a este libro de la siguiente manera:

Se trata de un libro que es, a su vez, una conversación, una visita, una insistencia. Un sampleo. Un *loop* y un remix. Y una alterada alteración. Somos más ahora: Yásnaya Elena Aguilar Gil, Marina Azahua, Amaranta Caballero Prado, Elda Cantú, Roberto Cruz Arzabal, Irmgard Emmelhainz, Verónica Gerber Bicecci, Mónica Nepote, Diego Enrique Osorno, Javier Raya, Ignacio Sánchez Prado, Alexandra Saum-Pascual, Ingrid Solana, Eugenio Tisselli y Sara Uribe; autores de México y España y Estados Unidos han contribuido con sus propias reflexiones y procesos para acrecentar la capacidad de nuestra escucha. Por desgracia, somos más; por fortuna (Hernández y Salinas, 2015: 6).

La enumeración de los nombres propios de los autores que aparece en el fragmento anterior podría compararse a las enumeraciones de los nombres de los desaparecidos que se encuentran en los textos literarios. Esta enumeración podría verse así como complementaria de la anterior, oponiendo la ausencia de las víctimas a la presencia de los que reclaman en su nombre y están en contra de la violencia. Además de subrayar la idea de la creación como diálogo, como ocurre en este caso con el texto original de Rivera Garza que da lugar a los comentarios y las reflexiones posteriores, este conjunto de nombres muestra que las críticas y las reclamaciones no parten de autores puntuales o aislados, sino de un grupo o una colectividad considerable, que va en aumento, cuyas ideas tienen eco en la sociedad y generan seguidores.

Este tipo de escritura se revela de esta forma como eficaz en su capacidad de reconstrucción de una sociedad fragmentada, ya que fortalece los vínculos sociales que refuerzan la sensación de pertenencia, al tiempo que muestra la fuerza que adquiere el grupo en su labor de oposición al poder establecido:

El texto se opone a una realidad despótica que atenta contra la vida y que impone nuevas relaciones de los individuos con la sociedad. Dicho lenguaje da cuenta de un estar aquí, en compañía del otro, de un prójimo que define, que afianza las relaciones, que permite la pertenencia a la sociedad, que postula la apropiación y la resignificación del espacio; que fortalece la comunidad y la solidaridad a través del diálogo, que considera los vínculos con la vida como acto indispensable en la recomposición del tejido social. [...] Así pues, el autor se (con)funde con la colectividad y permite subvertir las estructuras simbólicas de poder. Las redes simbólicas de la poesía se alejan de las necropolíticas, de la delincuencia organizada y de una sociedad en apariencia anómica (Iñiguez, 2017: 32-33).

Ante la sensación de pérdida y disolución del país ya comentada en apartados anteriores, las alusiones a lo colectivo y lo grupal que aparecen en los textos funcionan como argumentos a la hora de defender la cohesión, el mantenimiento y la permanencia de una identidad y un territorio que se sienten amenazados. Como recuerda Caterina Morbiato:

en el panorama mexicano actual, la violencia se ha radicalizado en cuanto forma de vida, favoreciendo la fragmentación social, la mercantilización de los individuos y el territorio, la impunidad exacerbada, la voracidad con la cual nos alimentamos y (creemos) digerir los acontecimientos más nefastos de nuestro entorno social (Morbiato, 2017: § 60).

Esta situación de fragmentación social que denuncia la autora se contrarresta precisamente mediante el fortalecimiento de las relaciones grupales y comunitarias, algo que se manifiesta en los textos a través de la mención de los vínculos familiares que existen entre los individuos, así como a través de las alusiones a la propiedad de un patrimonio tanto personal –“los nuestros”–, como temporal –“nuestra historia”–, y espacial –“nuestro territorio”; “nuestro país”–.

La insistencia en este tipo de vínculos resulta necesaria en un momento como el presente, pues, como señala Juan Villoro, el crimen organizado ofrece un sentido de pertenencia más fuerte que

ninguna otra institución social en el país: “[n]o hay opciones laborales, educativas, religiosas o deportivas que brinden un sentido de pertenencia tan fuerte como el crimen organizado” (2016: 46), aspecto que resulta especialmente preocupante entre la población más joven, a quienes: “los cárteles les han ofrecido identidad y códigos compartidos” (46).

Acorde con esto, en muchos textos se mencionan las relaciones de parentesco que existen entre las víctimas, que aparecen retratadas en su calidad de hijos/as, padres/madres, esposos/esposas, etcétera, subrayando así la idea de que las desapariciones provocan una tragedia que no es sólo individual, sino que afecta a todo un entorno social, familiar y amistoso. Gabriel Gatti se refiere precisamente a las víctimas no como individuos aislados, sino como una red que incluye a todos los afectados por alguna desgracia, poniendo de relieve el aspecto social de la violencia.

[L]a víctima ya no es una singularidad, una excepción, es una red que conecta a los propios sujetos marcados en primera persona por algún sufrimiento con todos los que en círculos que se trazan en distintas dimensiones (víctimas directas e indirectas; de sangre o la sociedad en conjunto; afectados y expertos; afectados por traumas históricos...) tienen alguna relación con ellos en el tejido social (Gatti, 2018: 202-203).

La violencia ejercida sobre estos núcleos o estas redes deja ver lo que este autor denomina “ruptura de las cadenas filiatorias” o “quiebra de la novela familiar” (Gatti, 2017), lo que pone de manifiesto el componente familista de las búsquedas y las reclamaciones. Esta idea puede verse en distintos fragmentos de *Antígona González*, en los que las voces que se expresan en el texto presentan a los desaparecidos en función de una relación de parentesco y de pertenencia a un mismo grupo familiar.

Vine a San Fernando a buscar a mi hermano.

Vine a San Fernando a buscar a mi padre.

Vine a San Fernando a buscar a mi marido.

Vine a San Fernando a buscar a mi hijo.

Vine con los demás por los cuerpos de los nuestros (Uribe, 2012: 64).

Como se afirma en la cita anterior, esta cohesión grupal es la que permite que se aluda a los desaparecidos como algo “propio”, –algo “mío” y “nuestro”–, como se menciona también al principio de la misma obra, donde se declara el propósito de su escritura:

Contarlos a todos.

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos.

Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano (Uribe, 2012: 13).<sup>66</sup>

La misma idea de la propiedad de las víctimas, que se repite en otros lugares de la misma obra: “¿Es esto lo que queda de los nuestros?” (Uribe, 2012: 31), aparece también en el poema “Los muertos”, de María Rivera.

Allá vienen  
los muertos tan solitos, tan mudos, tan nuestros,  
engarzados bajo el cielo enorme del Anáhuac,  
caminan,  
se arrastran,  
con su cuenco de horror entre las manos,  
su espeluznante ternura (Calera 2010: 65-72).

<sup>66</sup> En este sentido, resulta significativo el título de la obra de relatos *Cuántos de los tuyos han muerto* (2019), del escritor mexicano Eduardo Ruiz Sosa, que propone una reflexión sobre la muerte, la ausencia, el pasado y la memoria a partir de una serie de pérdidas situadas en el ámbito familiar. El cuento “El dolor nos vuelve ciegos” se centra concretamente en la búsqueda del protagonista de su hermano desaparecido por la violencia del narcotráfico y en los sucesivos intentos fallidos de identificación del cuerpo a los que debe enfrentarse.

La alusión a “lo nuestro” y a “los nuestros” marca la diferencia con lo otro, con lo ajeno, que en este caso, y según el modelo cosmológico de hacer memoria propuesto por Hans Hansen (2018) ya comentado en apartados anteriores, se refiere a “ellos”, los victimarios o perpetradores. Esta oposición aparece representada de manera explícita en un parlamento ya citado de *Antígona González*, en el que las voces de sus familiares intentan disuadirla de su búsqueda con el argumento de que todos –criminales y representantes institucionales– son “de los mismos”.

Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona. Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los mismos. Aquí no hay país. Son de los mismos. No hagas nada. Son de los mismos. Piensa en tus sobrinos. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. Son de los mismos. Quédate quieta. No grites. No pienses. No busques. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. No persigas lo imposible (Uribe, 2012: 23).

El peligro y la amenaza de la violencia, como se menciona en el fragmento anterior, va más allá de las víctimas individuales para afectar a todo el país y a su identidad, que es lo que se siente amenazado: “aquí no hay ley, aquí no hay país”. Esta sensación de desaparición progresiva de todo el territorio nacional es, como ya se vio, constante en estos textos. La ilustración realizada por Steve Breen en relación a la matanza familiar ocurrida en México el 5 de noviembre de 2019, que muestra una gran calavera dentada que está a punto de engullir al país, transmite esta idea de una manera muy gráfica y elocuente.



Fuente: Breen (2019).

By permission of Steve Breen and Creators Syndicate, Inc.

La idea de “lo nuestro” no se refiere, por tanto, únicamente a los individuos –los familiares o las víctimas–, sino también al patrimonio, tanto espacial, como temporal e histórico, con el que se intenta combatir esa amenaza de desaparición. Ambos elementos –tiempo y espacio– confluyen en la idea de la tierra y la sangre, como se menciona en un poema de Carmen Boullosa titulado “Ya no le echen tierra”. En este poema, la hablante se dirige a la patria personificada, que se describe, en línea con los primeros ejemplos citados en este apartado, como si se tratara de miembros de la misma unidad familiar:

Patria no: Tierra mía.  
Hermana que sólo en ti cumplió mi cuna.  
Sangre de mi sangre, padre de mi padre,  
Madre de mi madre y de mis abuelas (Boullosa, 2011: 37).

La concepción del espacio como algo propio y asociado a la vez a un tiempo pasado mejor y libre de violencia confluye, como ya se vio en apartados anteriores, en la idea de los caminos de la infancia que rememora Cristina Rivera Garza en el texto “Una red de agujeros” (2015a). Este fragmento se centra en la pérdida de un es-

pacio-tiempo determinado que ha desaparecido por causa de la violencia. Se trata de un pasado que permite la posibilidad de viajar y desplazarse con libertad, que se recuerda desde el presente con añoranza y nostalgia.

Pero éstos fueron, esos mismos caminos de Tamaulipas, los caminos de mi infancia. Y los quiero de vuelta. Por ahí avanzábamos de madrugada o en plena luz, desde Matamoros hasta Tampico, pasando ineludiblemente por San Fernando, para visitar a amigos o parientes. ¿Cuántas veces no salimos tempranito de Matamoros para ir a Reynosa y por ahí cruzar a McAllen? Por las carreteras y, luego, por las brechas ejidales, por ahí manejábamos también para llegar hasta el minúsculo cementerio de Santa Catarina, donde descansan los huesos de los más viejos de nuestros viejos. Íbamos de Tampico a Mante para visitar a una tía en pleno verano: si eso no es el infierno, entonces ¿qué es? Recuerdo la tarde en que viajábamos en la caja de una pick up –el viento en la cara, la primeriza luz de algunas estrellas– justo antes de llegar a San Fernando para cargar gasolina. El cruce en chalán, por ejemplo, de Tuxpan a Tampico. Las colas de coches o de personas en el puente que une Matamoros con Brownsville. No son los caminos sin ley de Greene; son los caminos de mi familia y de familias como mi familia. Son míos. Son nuestros. Y lo dicho: los quiero de vuelta (Rivera Garza, 2015a: 142-143).

Los “caminos de la infancia” a los que se alude en este fragmento –las “carretas”, “los puentes” y las “brechas ejidales”– son espacios claves de tránsito, que de nuevo se describen como espacios “míos” y “nuestros”; “los caminos de mi familia y de familias como mi familia” que se reclaman ahora: “los quiero de vuelta”. Estos caminos se definen también de manera indirecta, por oposición a los “caminos sin ley”, de Graham Greene,<sup>67</sup> lo que introduce

<sup>67</sup> *Caminos sin ley* [*The Lawless Roads*], de Graham Greene, publicada originalmente en 1939 en Inglaterra, en la editorial Longman Publishing Group, es una obra miscelánea, que combina la narración, el reportaje, las impresiones de viaje y las reflexiones de su autor, tras ser enviado en 1938 a México, a los estados de Chiapas y Tabasco, para informar sobre la reacción del pueblo mexicano ante las medidas anticlericales de la política del presidente Plutarco Elías Calles (1877-1954). Las reformas realizadas a la Constitución en 1917 eliminaron la libertad de culto y promulgaron un Estado laico, por lo que este periodo estuvo marcado

nuevamente la reflexión sobre lo que es México y sobre la imagen o el concepto del país que se defiende en estos textos. Entre estos espacios, el texto alude también al pequeño cementerio de Santa Catarina. La mención de este cementerio, asociado a la tierra, enlaza con idea del país como “cuna” a la que se refería el poema de Carmen Boullosa, cerrando o completando un círculo temporal y vital. En este cementerio descansan, además, “los más viejos de nuestros viejos”, con lo que nuevamente se insiste en esa idea de propiedad o pertenencia de los seres perdidos que refuerza los vínculos familiares. La presencia de este cementerio, ubicado en ese espacio-tiempo del pasado, establece un contraste con lo que ocurre en el momento actual, en el que muchas de las víctimas no tienen un lugar donde ser enterradas y visitadas, bien porque se encuentran en paradero desconocido, o bien porque sus restos aparecen amontonados en fosas comunes o dispersados por la geografía nacional. Esta ausencia de tumbas convierte paradójicamente a todo el territorio mexicano, como ya se comentó en apartados anteriores, en un cementerio metafórico o simbólico, tal como se menciona al final del poema “Los muertos”, en el que el cementerio, conformado ahora por todas las ciudades y estados afectados por la violencia se ha extendido al país entero (Carrera, 2019: 65-72).

La misma idea del país como cementerio aparece aludida, finalmente, como también se comentó, en el mapa de feminicidios de María Salguero, configurado o elaborado con las cruces rojas

---

por una fuerte intolerancia religiosa, que incluyó el cierre o la destrucción de las iglesias y la persecución o el asesinato de los curas católicos. Estas acciones provocaron el levantamiento de los llamados “soldados de la fe”, unas milicias católicas organizadas para defender su derecho a la libertad de culto, que dieron lugar a la que se conoce como “Guerra Cristera” o “Guerra de los Cristeros” (1926-1929). La idea de los caminos sin ley alude al contexto de este momento histórico en el que los destacamentos militares vigilaban las carreteras para asegurar que pudieran ser transitadas sin peligro. En el fragmento de Cristina Rivera Garza, este contexto de vigilancia y precariedad se menciona como contraste de esos “caminos de la infancia” a los que alude la autora, y sirve para acentuar la sensación de libertad con la que se recuerdan. Sin embargo, dejando de lado las diferencias temporales y los motivos diferentes que provocan el conflicto al que se alude en la obra de Greene, sus reflexiones en relación a la violencia en el país resultan de una inquietante actualidad y muchas de ellas podrían ser aplicadas al momento presente. La afirmación de Rivera Garza, “no son los caminos sin ley de Greene” equivale así a decir, de alguna manera, “no son los caminos del México actual”.

que representan a las mujeres asesinadas, que confirma la visión de México como “el país de las fosas” al que hacía referencia David Huerta en el poema “Ayotzinapa” (Contreras, 16 de noviembre de 2019).

Con todas estas alusiones se insiste en la necesidad de preservación del patrimonio, en sus distintas manifestaciones. Esta necesidad afecta tanto a la tierra y al espacio como al tiempo, en el deseo de recuperar y conservar un pasado libre de violencia, así como ciertas tradiciones y costumbres. En definitiva, lo que muchos de estos textos exponen es una determinada visión de México y de lo mexicano; una determinada visión de su identidad. La violencia y sus consecuencias constituyen la gran amenaza para esta identidad, que los textos exponen, denuncian e intentan contrarrestar. Los intentos de conservación del país no se realizan desde el punto de vista nacionalista, patriótico o heroico, sino desde el punto de vista de los ciudadanos implicados, de los pequeños grupos y las comunidades.

Desde esta idea o con esta visión, los textos insisten en la urgencia de la acción y la colaboración, con la que se intenta concienciar a la población para superar la individualidad y la pasividad. Como señala Antígona González:

Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca, si nadie nos nombra.

Todos aquí iremos desapareciendo si nos quedamos inermes sólo viéndonos entre nosotros, viendo cómo desaparecemos uno a uno (Uribe, 2012, 95).

Es la misma idea que expresa David Huerta, quien señala que México necesita con urgencia “una ciudadanía despierta, crítica, vivaz, activa” (2015: 97), y recuerda la reflexión de Carlos Monsiváis (1987), cuando afirma que “solamente la sociedad que se organiza [...], podrá detener, atenuar o, en último término, comenzar a transformar la violencia en México en el atroz recuerdo de un pasado que no deberá repetirse” (Huerta, 2015: 110).



# Desapropiación y necroescritura. El cuerpo del texto y los cadáveres textuales. La escritura como contramonumento

La idea de las escrituras comunitarias analizada en el apartado anterior como característica de gran parte de la literatura mexicana actual con intención de denuncia y testimonio deja ver cómo la apropiación de textos y fragmentos de otros discursos no supone la propiedad de esos discursos y esas voces por parte de sus autores, sino más bien lo contrario, un ejercicio de escritura engendrada de manera plural y colectiva. Es precisamente lo que Cristina Rivera Garza denomina “desapropiación”, concepto que la autora explica de la siguiente manera:

Lejos, pues, del paternalista “dar voz” de ciertas subjetividades imperiales o del ingenuo colocarse en los zapatos de otros, se trata aquí de prácticas de escritura que traen esos zapatos y a esos otros a la materialidad de un texto que es, en este sentido, siempre un texto fraguado relacionamente, es decir, en comunidad. Y por comunidad aquí me refiero no sólo al entramado físico que constituyen el autor, el lector y el texto, sino también [...] a esa experiencia de pertenencia mutua; con el lenguaje y de trabajo colectivo con otros, que es constitutiva del texto (Rivera Garza, 2019: 19-20).

Se produce así un juego o una oposición entre la “apropiación” o el “apropiacionismo” y la “desapropiación”. Si bien, por un lado, los autores se “apropian” de textos de otros, según la práctica del apropiacionismo, que cuestiona las ideas de autoría y originalidad, al mismo tiempo “se desapropian” del lenguaje en cuanto algo individual y propio, admitiendo una propiedad intelectual de uso común y compartido, tal como

ciertos autores han reconocido en los textos de algunos de los escritores mencionados.

En los textos de Uribe, Arana y Rivera Garza, las necroescrituras proponen textos dialógicos, abiertos e inconclusos a partir de la apropiación, la intervención y, posteriormente, la desapropiación de un lenguaje que no nos pertenece y que, sin embargo, nos hace encontrar la realización con el otro, en el otro (Íñiguez, 2017: 28-29).

Esta idea supone, como ya se comentó, un cambio en el concepto de la figura autoral, cuya presencia y participación en la obra altera y cuestiona lo convencional o lo tradicional:

[l]os rasgos hasta ahora expuestos implican una figura autoral que se vuelve problemática, sobre todo en lo tocante a la forma en la que puede borrar su presencia, sugerirla o participar de manera activa, ya sea en la obra o en la elaboración de sentido de la misma (Íñiguez, 2017: 28-29).

Este desdibujamiento de la figura del autor o su desaparición como autor individual y único responsable del discurso y de la obra es un rasgo que también se ha señalado de manera explícita para todos aquellos textos, sin importar su género o su lugar de procedencia, que guarden relación con lo testimonial y lo documental, dado su carácter naturalmente plural y polifónico. En este sentido, Miguel Barnet –hablando de la novela testimonio– señala que uno de los puntos imprescindibles para su ejecución es, precisamente, “la supresión del yo, del *ego* del escritor o del sociólogo; o si no la supresión, para ser más justos, la discreción en el uso del yo, en la presencia del autor y su *ego* en las obras” (1986: 288).

La modificación de los roles atribuidos al yo autoral convencional se sustenta también en una concepción de la literatura y de su función que rebasa lo puramente estético, en la línea de las ideas apuntadas por María Rivera, para mostrar una finalidad práctica y comprometida con su momento presente, que evidencia, asimismo, su capacidad de participación en la construcción de la memoria colectiva.

El superobjetivo del artista gestor de la novela-testimonio, no es meramente el estético. [...] El superobjetivo del gestor de la novela-testimonio es más funcional, más práctico. Debe servir como eslabón de una larga cadena en la tradición de su país. Debe contribuir a articular la memoria colectiva, el nosotros y no el yo (Barnet, 1986: 294).<sup>68</sup>

Este adelgazamiento del yo permite la emergencia del otro y de los otros en las distintas voces que integran el texto. Dado el tema que tratan las composiciones analizadas aquí, puede pensarse que estas voces y estos otros son, igual que los cuerpos a quienes pertenecen, ausencias, vacíos, fragmentos, restos y retazos desmembrados y diseminados. El texto construido mediante la apropiación y la intertextualidad tiene así un “cuerpo” que no es único ni original, sino que se compone de partes, fragmentos y restos de otros “cuerpos”, en la conformación de lo que podría verse como un texto/cuerpo desarticulado. Así como las partes desmembradas de un cuerpo ya no pertenecen, en rigor, a ese cuerpo, tampoco los fragmentos amputados del texto y del discurso pertenecen ya a su discurso original. Los textos apropiados han sido desposeídos, desapropiados, y se utilizan, según esta propuesta, para conformar un cuerpo otro, un nuevo cuerpo colectivo o cuerpo comunitario, que adquiere un nuevo significado.

En el poema “La reclamante”, de Cristina Rivera Garza, se hace alusión a esta idea mediante la referencia al ritual tibetano del “*byagtor*”, que consiste en dejar los cadáveres a la intemperie para permitir que sirvan de alimento a otros seres, completando así el ciclo de la vida:

limosnas para las aves, mis huesos  
mi carne  
de tu carne mi carne  
[...]

Byagtor: entierro a cielo abierto que significa literalmente “dar limosnas a los pájaros” (Rivera Garza, 2015a: 30-31).

<sup>68</sup> Salvo que se indique lo contrario, las cursivas son del original.

Semejante a la desmembración y dispersión de los cuerpos de las víctimas, y como ocurre en el ritual de enterramiento que se menciona en el poema, el cuerpo del texto se dispersa, al ser fragmentado, y se distribuye, dando vida a otros textos-cuerpos, continuando o realimentando el ciclo de la escritura. Sobre esta idea reflexiona Jesús Prieto:

Dentro de la propuesta de este poema el *byagtor* puede ser leído como una resemantización de esta práctica funeraria, alejada de la doctrina tibetana y cercana a los desmembramientos –cuya función también es eliminar los restos de un cuerpo que ya no es útil para los intereses del capital– que saturan las calles del México contemporáneo. [...]

Exponer el cuerpo para que sea devorado por las aves o se descomponga ante el ambiente... Exponer el cuerpo ante una serie de dinámicas estatales que no lo reconoce como tal. Exponer el cuerpo a partir de la apropiación de fragmentos de otros textos (Prieto, 2018: 72).

Desde esta perspectiva se ponen en relación los procesos de apropiación y desapropiación de los textos con su materialidad y su corporalidad; se destaca el aspecto orgánico del discurso y de la obra, que recupera la metáfora del texto como cuerpo arraigada en el pensamiento occidental, tal como explica Cristina Rivera Garza en la sección “Cadáveres textuales”, de *Los muertos indóciles*:

[h]a sido muy común referirse a la parte más importante de un escrito, o la más voluminosa en todo caso, como el cuerpo textual. Conectado a una variedad de apéndices, tales como el encabezado o los pies de página, y estructurado a través de párrafos o secciones más amplias, como los capítulos, se entendía que ese cuerpo era una especie de organismo con funcionamiento interno propio y con una conexión ya implícita o explícita con otros de su misma especie. [...] Avalado por la conexión estable con una autoría específica, el organismo del que hablábamos cuando nos referíamos al cuerpo textual era, en todo caso, un organismo vivo (Rivera Garza, 2019: 29).

Sin embargo, como la misma autora explica, no todo organismo es necesariamente un ser vivo y en la actualidad, debido a

las condiciones que establecen las “máquinas de guerra de la neopolítica contemporánea” (Rivera Garza, 2019: 29), el vínculo o la relación que unía este cuerpo textual con la vida se ha roto, haciendo que ese organismo vivo que era antes el texto se vea afectado por la vulnerabilidad que caracteriza, en palabras de Adriana Cavarero, a los organismos que están a punto de morir, convirtiéndose, en muchas ocasiones, en un ser muerto: “No es exagerado, pues, concluir que en tiempos de un neoliberalismo exacerbado, en los que la ley de la ganancia a toda costa ha creado condiciones de horrorismo extremo, el cuerpo textual se ha vuelto, como tantos otros organismos que alguna vez tuvieron vida, un cadáver textual” (Rivera Garza, 2019: 30).

De la desmembración y exposición de los cuerpos, a la que alude el poema “La reclamante” en la mención de ese ritual tibetano, se pasa así a la desmembración del texto y del discurso, que queda abierto y expuesto en sus mecanismos compositivos, y que se revela, igual que el cadáver que se ofrece para alimentar a los pájaros, como posible generador de textos nuevos, capaz, asimismo, de perpetuarse en los lectores.

En el caso de la literatura mexicana, la idea de estos cadáveres textuales “posibilita nombrar, convocar, en el poema a unos cuerpos por los que el Estado no se responsabilizó, retornar los cuerpos a través de la escritura” (Prieto, 2018: 72-73). Este retorno se refiere no sólo a la vuelta y reaparición de los desaparecidos, manifestada textualmente, como se vio, a través de diferentes formas y recreaciones, sino a su posibilidad de negarse a ser ignorados y silenciados y manifestar su resistencia a la desaparición.

Ante los cuerpos dóciles, sometidos, manipulados, moldeados y esculpados con el propósito de que sean hábiles y productivos para la sociedad, la figura de la indocilidad emerge en estos cadáveres textuales para sublevarse, oponerse, resistirse desde la escritura, desde el lenguaje. Tal vez esos muertos que crecen cada día más, que preguntan, reclaman una visibilidad que no tuvieron antes y la capacidad que tienen ahora, desde el resto, desde el cuerpo interrumpido, de seguir produciendo sentido y resistencia desde la muerte (Prieto, 2018: 76)

Mediante esta presencia subversiva en el texto, los desaparecidos y asesinados pueden oponerse, de alguna forma, a ser negados y silenciados, integrando o componiendo un texto lleno paradójicamente de ausencias que hablan. La relación de los textos mexicanos con los muertos y con la muerte no se limita así al nivel temático, sino que puede hacer referencia a la misma materialidad del texto y a los intentos del lenguaje, conseguidos o no, de convocar los cuerpos desaparecidos y hacerlos presentes en el texto. De acuerdo con esto, y retomando la idea sugerida por Néstor Perlongher en su poema “Cadáveres” (1987: 55), podrían entenderse como tales no sólo aquellos cuerpos desaparecidos y no encontrados, cadáveres reales que “no hay”, como señala el final del poema, sino también aquellos cadáveres que sí hay, cadáveres textuales en los que se transforman los intentos de verbalización y materialización que resultan igualmente incompletos o frustrados: agujeros en la pronunciación, citas sin atribución, frases abiertas, puntos suspensivos, que, como señala nuevamente Rivera Garza, “están ahí para señalar lo que no está o no puede enunciarse” (2019: 31).

Se trataría con esto de un tipo de representación negativa que, en lugar de intentar llenar y suplir, opta por el hueco y el vacío como elementos y herramientas de significación.

Es más que un llamado a no producir objetos estéticos, a cambiar los parámetros y renunciar a cualquier tipo de representación, a suspender la normatividad estética por la ética de la ausencia, del silencio y del vacío. Entonces, se produciría una paradoja de la representación en tanto invisibilidad del cuerpo; sería necesario, por tanto, anular su representación como intento de restitución y, justamente en ese desplazamiento, presentar efectivamente el cuerpo y el horror (M. S. García, 2002: 14).

La presencia de los cuerpos o, mejor dicho, de la representación de los cuerpos, se vería así sustituida por su ausencia, que se hace perceptible sólo a través de las huellas que permiten reconstruirlos en la mente de autores y lectores.

Como ejemplo poético de este tipo de aproximación negativa, que opta por significar a través de lo que no está, pude mencio-

narse el poema visual “Ayotzi. Por aquello de la justicia”, de Jerónimo Emiliano Gómez (2018), en el que la desaparición de los 43 estudiantes aludidos se representa mediante la desaparición de las letras que corresponden al nombre de este lugar en el abecedario que constituye el poema, en lo que se revela como un procedimiento habitual en el ámbito de la poesía visual.<sup>69</sup>

El concepto de huella en este contexto de desapariciones y ausencias ha sido utilizado por distintos autores y con distintos significados. Albrecht Buschmann aplica esta idea a la narrativa criminal o de detección, género que considera idóneo para la transmisión de los procesos de desaparición, debido a las reglas y obligaciones narrativas de estas composiciones. En ellas, la identidad del desaparecido se reconstruye a través de sus huellas, elementos que permiten una “aproximación a los contornos de su figura” (2019: 50). Esta aproximación, sin embargo, no significa su presencia, como el mismo autor señala, ni garantiza su aparición futura, sino que simplemente perfila y apunta hacia ese lugar que sigue existiendo como vacío, hueco o ausencia. Lo que hacen así estas y otras formas discursivas a través de estas huellas es delimitar los espacios vacíos donde se instala lo ausente, funcionando como aviso o signo de un cambio en la forma de la dicción. Se trataría de una forma de significación “negativa”, como el mismo Buschmann señala, de acuerdo a la idea de Assmann, Jetic y Wappler (2014), que puede relacionarse también con las ideas expresadas por Cristina Rivera Garza, según se comentará más adelante en este apartado.

Como otras formas de significación negativa, además de las ya anunciadas, pueden verse también algunos casos de borradura o tachadura. En relación con las posibilidades de significar la ausencia que aquí se discuten, resulta muy interesante el poemario *Coreografía del miedo*, de Stephanie Alcantar, que utiliza la tachadura como parte de su mecanismo de composición. Aunque este poemario no trata directamente del tema del narcotráfico, sino de pérdidas más íntimas y personales, considero que la técnica que utiliza, estrechamente ligada a lo emocional y lo afecti-

<sup>69</sup> Con la utilización de este tipo de recurso expresivo puede destacarse el poema “Elegía al Che”, de Joan Brossa, así como algunos poemas visuales de Ferrán Fernández que siguen el mismo procedimiento.

vo, puede relacionarse con el tipo de problemas y dificultades del lenguaje de los que se ocupa este apartado. Esta obra hace uso de los procedimientos mencionados para mostrar una escritura que se autocorriga y crea el artificio o la simulación de una escritura en proceso. Como señala Vicente Luis Mora en relación con esta obra, la tachadura más radical, la borradura que aparece en forma de rectángulos negros distribuidos a lo largo del texto, puede asociarse con esa imposibilidad de recordar y mencionar provocada por el dolor, que decide no suprimirse, sino mostrarse en la superficie del texto a modo de cicatriz o herida.

En varios poemas el tachado parcial revela parte del “subtexto” vital que parece mover la parte más afectiva y directa del poema, subtexto que la autora *incluye y borra al mismo tiempo*; por el contrario, ignoramos lo que cubre el tachado completo, que es inaccesible, pero que sigue presente –como espacio en negro– para recordarnos que hay *algo más*, algo prohibido o algo que la memoria no permite recordar, silencios como cicatrices de un dolor que no puede recuperarse (Mora, 2015: s/p).

Mediante estos espacios negros, se muestra no la causa o el motivo del dolor, sino sus efectos o sus huellas, lo que en términos lingüísticos equivale a esos intentos de expresión frustrados, fracasados o rechazados.<sup>70</sup> El impacto visual de estos rectángulos negros sobre la página sugiere la presencia de tumbas o féretros, lo que permite asociarlos con los cadáveres textuales aludidos por Cristina Rivera Garza, tal como puede apreciarse en uno de los poemas del libro:

<sup>70</sup> Ignacio Ballester y Alejandro Higashi analizan el fenómeno de la tachadura y la intervención en la poesía mexicana, que demuestra ser un fenómeno frecuente en la producción actual. Entre los poemarios del siglo XXI en los que aparece este recurso los autores destacan *La muerte me da* (2007), de Cristina Rivera Garza; *Tesouro* (2010), de Karen Villeda; *No use las manos* (2011), de Los KGFC; *Met Zodiaco* (2012), de Gerardo Arana; *Tianguis* (2013), de Rodrigo Flores Sánchez; *El lenguaje privado* (2014), de León Plascencia Nól; las obras de Alejandro Tarrab Litane (2006), *Degenerativa* (2010) y *Caída del búfalo sin nombre. Ensayo sobre el suicidio* (2015); y *Anamnesis* (2016), de Clio Mendoza (2017: 13-14).

## Brazo de la indiferencia

██████

Velas frías

Todo lo que no puedo decirte

Así

dentro de ti ██████ la dictadura

~~panal~~

~~que se acumula en el último dolor~~

y viene

~~en animal del llanto~~ (32) (Ballester e Higashi, 2017: 28).

Paradójicamente, y como señalan Ignacio Ballester y Alejandro Higashi, lo que no se dice tiene más fuerza que lo dicho y la emoción se expresa mejor a través del no saber, de la no expresión y del silencio (2017: 35). Resulta interesante en este sentido que la misma autora del poema anterior describa la poesía en general como “un negativo de la fotografía del mundo que se le reveló al poeta” (36),<sup>71</sup> algo que nuevamente insiste en esa idea de la expresión invertida o en negativo ya mencionada, y que también aparecerá en algunas de las propuestas artísticas de los contramonumentos que se analizarán líneas más abajo.

Además de esta primera interpretación, o quizá como parte de estas huellas de lo ausente y lo desaparecido, también los testimonios y los documentos incorporados a los textos literarios, en cuanto rupturas de la escritura autorial capitalista y de la necropolítica, pueden considerarse como huellas o heridas de ese cuerpo textual muerto, que constituirían, igual que hacen las “fichas anamnésicas” con las que el forense consigue hacer hablar al difunto, los elementos fundamentales con los que se pueden reconstruir sus historias. Mediante estas huellas o heridas puntuales, presentes y reconocibles en las voces de los otros que conforman esos “fragmentos documentales insustituibles”, en palabras de Rivera Garza, los cadáveres abandonan su silencio (2019: 39), preocupación principal de estos textos, como ya ha sido comentado a lo largo de este trabajo.

<sup>71</sup> La afirmación aparece en la entrevista realizada por Gerardo Cárdenas, publicada en la revista *Contratiempo* en 2012, en la página 18.

La pluralidad de voces que caracteriza a estas escrituras comunitarias y desapropiadas se señala muchas veces mediante el uso de una tipografía diferente para los fragmentos de distinta procedencia –alternancia de redondas, cursivas y negritas–, aspecto que podría verse también como marca material y visible de esas huellas y heridas del cuerpo textual. Con esto, la superficie del texto adquiere una textura variable y llena de relieves que deja ver, en sus suturas, la hechura de su composición múltiple y polifónica.

De esta concepción del texto como lugar de presencia de cadáveres textuales –presencia de ausencias– resulta posible llegar a la idea de la obra y el libro, en cuanto soporte o vehículo de esos cuerpos, como una tumba; una tumba vacía o un cenotafio, en este caso, idea que ya adelantaban o sugerían las borraduras presentes en los poemas de Alcantar. Esta posibilidad se refuerza en la contemplación de la imagen elegida para la portada de *Antígona González* en la edición de Surplus Ediciones (2012), que, en su color, forma y textura, así como en la tipología de las letras, escritas a modo de inscripción o epitafio, evoca una lápida que se levanta ante los ojos del lector y que podría verse como antesala o acceso al cuerpo-texto que contiene; tumba inexistente y negada al hermano desaparecido de la protagonista, que, sin embargo, permite al texto albergar su presencia o su huella textual.

La percepción de esta escritura testimonial como un cenotafio o un monumento no se limita a la obra mencionada, ni se detiene en el aspecto puramente físico, exterior o formal, sino que afecta a esta escritura en su conjunto, en las propuestas e intenciones ya señaladas y en sus formas de relacionarse con lo ausente. De acuerdo con esta idea, y sin perder de vista lo apuntado por Cristina Rivera Garza, más que de monumento sería más apropiado hablar de “contramonumento” [*countermonument*], según la propuesta de James Young (1993, 1999).

Para este autor, el monumento, tal como se entiende y se manifiesta en la posmodernidad, ha sufrido una metamorfosis en relación a las funciones y cualidades que tenía en el siglo XIX. En ese momento, y en especial durante el auge de los nacionalismos, el monumento era una construcción de carácter figurativo y en-

grandecedor, creada para consolidar los ideales de una nación y celebrar sus triunfos, por lo que hacía hincapié en los episodios favorables y en el aspecto heroico de lo conmemorado. Por el contrario, los monumentos que se construyen después, especialmente a finales del siglo xx, suelen tener un carácter antiheroico y consisten, por lo general, en irónicas y modestas instalaciones conceptuales que muestran la ambivalencia e incertidumbre nacional (Young, 1999: 2).

El monumento convencional, asociado por lo general a la ideología dominante y al poder, contribuye a la construcción de una memoria única y común que permite clausurar determinados episodios y avanzar en la historia. Su necesidad de ejemplaridad y permanencia hace que se elaboren con materiales durables. El contramonumento, por el contrario, cuestiona el valor y la solidez de estas ideologías dominantes y problematiza la visión de una memoria única y excluyente, así como la función que se atribuye a los espectadores, características que pueden aplicarse también a los textos literarios que se analizan aquí. Al igual que éstos, los contramonumentos pueden verse como un contra-discurso que desafía o cuestiona el discurso establecido y su imposición de una memoria determinada.

El objetivo de los contramonumentos no es conmemorar las grandes historias oficiales [...], sino realizar un trabajo de memoria o, mejor dicho, de *contra-memoria*, según el cual, la historia no oficial, las experiencias y los testimonios de las víctimas de tales acontecimientos sirven para sacar a la luz una versión de la historia con aspiración de verdad y justicia sobre el pasado, que tiene como objetivo la defensa de los derechos humanos y proponer una alternativa a la recuperación de “otra” memoria colectiva (Martínez Rosario, 2013: 138).

De forma parecida a lo que sucede con muchos de los textos literarios dedicados a este tema, que se configuran como una apelación directa al lector o que buscan sensibilizar a una población en la que la convivencia con la violencia se ha aceptado como algo común y habitual, los contramonumentos exigen una recepción mucho más reflexiva y consciente de sus propuestas, como continúa explicando el autor.

En el monumento tradicional, la memoria es impuesta al espectador mediante su representación figurativa; el esfuerzo por recordar que debe realizar es mínimo, pues su labor se reduce a una simple lectura de la construcción que, por otro lado, elimina la memoria de su conciencia y su responsabilidad moral con el pasado. El monumento se convierte en una especie de implante mnemotécnico que se asume por los ciudadanos, llegando a formar parte de la arquitectura urbana, y finalmente olvidando su sentido y sus protagonistas (Martínez Rosario, 2013: 139).

A diferencia de estos monumentos tradicionales, en los nuevos memoriales la relación con la ausencia y los desaparecidos cambia, y de la intención de restitución o compensación de los antiguos monumentos conmemorativos se llega al uso del vacío, el hueco o la negación como elementos significativos en sí mismos, en la línea de las ideas expresadas más arriba.

El contramonumento no suplanta el vacío provocado por la muerte y la desaparición. Por el contrario, descubre el vacío señalándolo como tal a través de la misma acción de ausencia; es decir, no representa en tanto suplantación y restitución de lo ausente, sino que manifiesta el vacío como un indicio, posibilitando, a través de la acción, la restitución del pasado en el presente (M. S. García, 2002: 15).

Con estas nuevas formas de conmemoración no sólo se desafía la idea del monumento en sí, sino también su “monumentalidad”, que se cuestiona desde el punto de vista político, social, ético y psicológico (Martínez Rosario, 2013: 142). La inversión o la negación de esta monumentalidad se aprecia tanto en la elección de los espacios en los que se ubican estas nuevas construcciones, que ya no suelen ser espacios urbanos centrales y privilegiados, como en la rigidez y permanencia o durabilidad de las obras mismas, que también se ve alterada o modificada.

La réplica a estas construcciones puede materializarse, según la idea de Iria Candela, tanto a través de intervenciones de monumentos ya existentes, como mediante nuevas propuestas que constituyen formulaciones invertidas o negativas de las anteriores (Martínez Rosario, 2013: 152).

En relación con los textos literarios y con otras manifestaciones artísticas y culturales contemporáneas, este cuestionamiento de la monumentalidad puede entenderse de distintas formas. Desde la elección de canales de publicación y difusión que no son los acostumbrados o los normalmente privilegiados, hasta la presentación o estreno de las obras en centros culturales y espacios alternativos, incluidas las redes sociales y las páginas de Internet. Este tipo de presentación y difusión atenta también contra la durabilidad o permanencia del monumento convencional, especialmente en el caso de las lecturas públicas, las marchas, las protestas, las instalaciones y las performances, que dejan ver el carácter efímero e impermanente de las obras. Aunque estas manifestaciones desaparecen como tales, quedan en la memoria de quienes las escucharon, las vieron, las contemplaron o las experimentaron, lo que insiste en la necesidad de una participación más activa de los espectadores, como ya se apuntó arriba.

En lo que respecta al contenido, y en especial a la forma de representación no heroica de las víctimas y los desaparecidos, los contramonumentos muestran opciones que resultan interesantes por las similitudes o paralelismos que pueden establecerse con los textos literarios. En este sentido puede destacarse, por ejemplo, la fuente Aschrott, construida en la Plaza del Ayuntamiento de Kassel, Alemania, por el arquitecto Karl Roth en 1908. La fuente, que consistía originalmente en una pirámide de 12 metros de altura rodeada de agua, estuvo financiada por la empresa judío-alemana Sigmund Aschrott, que dio nombre a la construcción. El hecho de ser un regalo judío hizo que la fuente fuera destruida por los nazis en 1939. Desde entonces, la fuente ha sido reconstruida en distintas ocasiones y por distintos autores, en procesos que podrían compararse, de alguna manera, a las distintas relecturas, reescrituras y reinterpretaciones de lo ya existente vistas para los textos literarios en apartados anteriores. La reconstrucción que considero más interesante, por las relaciones que pueden establecerse con los textos literarios actuales, es la última, realizada por el arquitecto Horst Hoheisel en 1986. En esta ocasión, el autor optó, según sus propias declaraciones, por una forma de reconstrucción “negativa”, según la cual la nueva fuente fue diseñada como una imagen en espejo de la anterior,

hundida hacia abajo, lo que ofrece una visión de la historia del lugar como una herida y una cuestión abierta. La nueva fuente consiste así en una cavidad de doce metros de profundidad, cuya forma responde al modelado en vacío de la fuente original, con lo que, en palabras de Domingo Martínez Rosario, el monumento ausente “se percibe como un reflejo en el suelo, enterrado, creando una forma conmemorativa tan ilusoria e intangible como la memoria misma” (2013: 145). De forma semejante a lo apuntado para los textos y los desaparecidos líneas atrás, este nuevo monumento sólo se percibe de manera negativa e indirecta a través de sus huellas o sus indicios, mostrando, como señala su autor, su cualidad de herida, huella o signo también del trauma histórico. La reconstrucción mediante la inversión y no mediante la restitución obliga así a reflexionar precisamente sobre la ausencia y sobre la forma de representarla a través de formas que no llenan el vacío, sino que lo significan.

Otro de los ejemplos que me parecen interesantes en este sentido es la versión que realizó Rachel Whiteread en 2001 de la estatua de William IV en Trafalgar Square, ideada, igual que la fuente Aschrott, como una relectura o intervención de una obra anterior. Esta obra, titulada *Monument*, consiste en un vaciado en resina transparente del pedestal original, que se coloca de forma invertida sobre el ya existente, a modo de reflejo. En lugar de la estatua heroica del monarca, la autora sitúa el reflejo invertido del pedestal, en una estructura que “marca la ausencia ahora hecha visible como una transparencia” (Martínez Rosario, 2013: 161).

Así como las tachaduras y borraduras señalaban o apuntaban en los textos de Alcantar el lugar del vacío y el hueco, imposibles de formular de manera positiva, estas propuestas arquitectónicas hacen pensar en la relación que existe entre lo presente y lo ausente, al tiempo que desplazan el foco de atención de las obras convencionales y lo que en ellas se considera importante y lo dirigen hacia aspectos normalmente no contemplados.

En el caso de México y de la literatura que se está produciendo en torno a la violencia y el narcotráfico, a través de las apropiaciones, las intervenciones de textos previos y las reescrituras; así como de los retratos literarios de los desaparecidos, insertados en nuevos contextos; de formas indirectas de significar y re-

presentar la ausencia y el vacío; y de su presentación y difusión a través de medios y soportes no siempre canónicos, oficiales o convencionales, los textos literarios manifiestan su cercanía con estos contramonumentos y con sus intenciones.

En las obras, las víctimas o las bajas de esa “guerra civil económica” que vive el país, como la denominan algunos autores (Schedler, 2018), y contradiciendo la visión de los mexicanos como soldados que deben defender a la patria que aparece en la letra del Himno Nacional, no son immortalizadas en monumentos a los héroes desconocidos. Como se ha visto, los textos no ofrecen una visión heroica de las víctimas ni ensalzan los valores y la ideología nacional, sino que cuestionan la misma idea de una patria y una nación que se fragmenta y desaparece. La intención no es, en este tipo de escritura, la de erigir un monumento que immortalice la memoria de los vencedores o los perpetradores, sino, en todo caso, la memoria de las víctimas, esa otra memoria alternativa, silenciada y excluida de las versiones oficiales y de la historia. Para ello, igual que estas nuevas formas conmemorativas, la escritura realiza acercamientos, inversiones y reinterpretaciones, en intentos que se ofrecen muchas veces como huella o indicio de lo que no está. Se trata de significar y conmemorar la ausencia mediante la ausencia, dejando espacio para que el vacío se manifieste como tal y adquiera, de alguna manera, corporeidad y materialidad en el cuerpo de la escritura, a través de esos cadáveres textuales que muestran esa ausencia hecha visible con la que se construyen estos contramonumentos literarios.



# Afectos y emociones en la literatura documental. De la pasión a la mirada serena

Como se pudo advertir en muchos de los ejemplos analizados en páginas anteriores, el componente afectivo y emocional<sup>72</sup> desempeña un papel fundamental en la elaboración de textos documentales, testimoniales y memorísticos, y su presencia es recurrente en las obras mexicanas que entran dentro de esta clasificación. En ellas, y dado el contexto de violencia del que se trata, este aspecto se concreta en sensaciones y emociones negativas como el miedo, el horror, el dolor, la impotencia, la nostalgia o la rabia. David Huerta, en su ensayo *La violencia en*

<sup>72</sup> La distinción entre lo afectivo y lo emocional se sustenta, para algunos autores, en una diferencia entre una noción más general e inclusiva –afecto– y una más particular –emoción–. Según esto, y desde la filosofía, el afecto engloba aspectos como pasiones, sensaciones, sentimientos y emociones. A partir del llamado “giro afectivo”, término acuñado por Patricia Ticineto Clough (2007), se empieza a teorizar en el campo de la crítica cultural contemporánea sobre las diferencias entre lo sentimental, lo emocional y lo afectivo. La autora retoma la distinción propuesta por Brian Massumi (2002) para plantear la distinción entre ambos conceptos como una cuestión de intensidad: “la diferencia entre afectos y emociones remite a distintos niveles de intensidad. Mientras que lo afectivo remite a la emoción abstracta, virtual y no lineal, lo emocional remite a la subjetivización de lo afectivo” (Peluffo, 2012: 174-175, n. 5). En los últimos años, y a partir del “giro afectivo” mencionado, como señala Katarzyna Paszkiewicz, se ha producido un aumento de trabajos académicos sobre el papel del afecto en los estudios sobre la cultura, cuestión que se ha impuesto en diversas disciplinas, “generando una rica constelación de perspectivas en diferentes ámbitos como la ontología, la ética, la estética o la política” (2016: 7). A pesar de este aumento, parece que los estudios críticos que se enfocan en este tema en la literatura latinoamericana son aún escasos, tal como señala Ana del Sarto, quien destaca, en este contexto, la disertación escrita por Dierdra Reber en 2005: *Somatic Logic: Affect and the Critique of Globalized Capitalism in Latin American Literature and Film*; la monografía de Jon Beasley-Murray, *Post hegemony: Political Theory and Latin America*, publicada como libro en 2010; y la colección de artículos editada por Ignacio Sánchez Prado y Mabel Moraña en 2012, *Afecto y cultura en América Latina*, producto del coloquio South By Midwest, organizado por los mismos editores en la Universidad de Washington en noviembre del 2011 (Del Sarto, 2012a: 50).

México, elige para definir “el horizonte mexicano” actual, y ante el cansancio de la violencia repetida y la frustración que provoca, tres palabras que tienen que ver precisamente con el ámbito emocional, y que subrayan ese tono negativo señalado: “desesperación”, “resignación” e “indignación” (2015: 41-46).

Antes de analizar el panorama concreto que ofrecen los textos literarios en relación a este aspecto, puede decirse, en primer lugar, que violencia, emoción y subjetividad se encuentran unidos o vinculados de distintas maneras. Por un lado, toda violencia tiene un componente subjetivo y emocional, en la forma en la que ésta es percibida por la población. Rossana Reguillo (2012: 37) distingue, en este sentido, violencia *de facto*, aquella objetivamente producida, con su número computable de muertos y sus rituales destructivos, de violencia experimentada o violencia subjetivamente percibida, que contribuye a la expansión del miedo, la indefensión y la vulnerabilidad entre la población. A esta última violencia la autora la compara con la idea de “sensación térmica”, metáfora que, frente a la objetividad de la cifra o el número de grados que miden la temperatura real, remite a la subjetividad de lo percibido y permite atender a las distintas dimensiones de la experiencia individual. Como señala la misma autora, en el caso de la violencia en México esta experiencia individual se concreta en sensaciones determinadas como el miedo, la ira o la tristeza (37). Y como ya se comentó, y como ella misma recuerda, este tipo de violencia subjetiva contribuye a intensificar los efectos paralizantes que el horror provoca, lo que confirma su efectividad como herramienta de control social.

Quizá como una forma de representación de esta violencia subjetiva podría mencionarse el uso de los colores que aparecen en algunos de estos textos y sus significados. De todos ellos destaca especialmente el color rojo, por su asociación con la sangre y con el dolor. Este color aparece, por ejemplo, en el poemario *Filipo contra los persas* (2012), de Víctor Cabrera. En este libro, que, como ya se mencionó, compara la masacre llevada a cabo contra los romanos con la situación derivada de la “guerra al narcotráfico” declarada por Felipe Calderón en México, la presencia del color rojo se utiliza como un elemento de la edición o la ilustración del texto, y tiene una función semiótica que complementa la del texto escri-

to, en la representación de la violencia ejercida sobre las víctimas y los asesinados. El color rojo se distribuye a lo largo del fondo de las páginas del libro; primero, de una manera menor y limitada, que va aumentando a medida que avanza el poemario, hasta alcanzar su grado máximo en el poema “El duelo del César”, escrito sobre una página completamente roja, que corrobora lo expresado en el subtítulo: “Poema hallado en un charco de sangre” (Cabrera, 2012: 13). El empleo de este color podría interpretarse como la expresión de una visión o una percepción de la realidad “teñida de sangre”, por utilizar una metáfora que dé cuenta de una apreciación igualmente subjetiva.

En otros casos, la mención de determinados colores se utiliza para comunicar ideas de manera indirecta, a través de los significados culturalmente asociados a ellos, así como para subrayar determinadas relaciones y oposiciones entre los distintos elementos que aparecen en un texto. Es lo que sucede en el poema “El río” (2011), de Jorge Humberto Chávez, que describe el ambiente de precariedad y violencia que se vive en Ciudad Juárez, en la frontera con El Paso. El texto desarrolla la idea de ambas ciudades como “ciudades gemelas” y propone una lectura de las dos ciudades fronterizas como una sola ciudad, dividida, más que por el río que la cruza, por las diferencias políticas, sociales y económicas que se establecen entre el país del norte y el país del sur.

La ciudad es una. Un río sucio la parte en 2: ciénaga de sudores.

La poesía es muchas: palabras que transmutan apenas cruzas ese río.

Una mirada escruta desde los arbustos el paso verde en el agua.

Aquí es el fin del cerrado corazón, el término de un país huérfano; aquí comienzan otros significados.

El río rojo separa a la ciudad y en cada universo arma su historia de fiesta o pesadilla. Apenas se traspone el linde la misma voz ora otras realidades. Desde esta orilla hay la sangre sobre las piedras y enfrente el arma todavía busca su blanco: piel bañada de lunas magras contra el silbido del metal. Pero la ciudad es una sola.

Hay un río negro avanzando en medio de la ciudad, un río armado de noche entre las astas de los edificios. Divide a la ciudad en negro

y blanco. El sur es un grito; el norte es una fiesta de luz. Este río avanza bajo los puentes como una daga segando algodones. Duele y canta la ciudad, pero bajo la luz del sol es una sola (Chávez, 2013: 28).

El río que atraviesa esa “única ciudad” va cambiando de color a medida que avanza el poema. Del color verde inicial, proveniente de la naturaleza y de los árboles que se reflejan en él, se pasa al color rojo, color de la sangre derramada por las armas y las balas y, finalmente, al color negro de la noche y la oscuridad, asociado también a la luna y a sus reflejos, que convierten el río en una daga que va segando o seccionando los algodones. Esta referencia revela el verdadero significado de este río negro que simboliza la violencia misma que asola a la ciudad, pues la mención de los algodones constituye una alusión velada a los cuerpos de las ocho mujeres encontradas en 2001 en el Campo Algodonero de Ciudad Juárez (Turati, 2016a: 175). El río, así, va tiñendo esa ciudad que “duele”, inserta en un “país huérfano” y de “cerrado corazón”. Mediante la oposición o el contraste entre lo que permanece igual –la geografía, la naturaleza– y lo que cambia –la política–, se subrayan las diferencias y las desigualdades que existen entre ambos países, expresadas en términos duales: “fiesta/pesadilla”, “luz/grito”, “blanco/negro”, “norte/sur”; dualidad que muestra su absurdo en la constatación de esa unidad o unicidad que se repite –“pero la ciudad es una sola”–, en una fórmula no exenta de melancolía, ironía y dolor.

La utilización del color con una función emotiva y expresiva aparece también en el poema “Lengua que nada dice”, de Arturo Loera. En este caso, el color negro, que se repite de manera insistente a lo largo de todo el poema, simboliza el luto de esa “pena negra” que se menciona en el texto y que tiene claras referencias lorquianas. Este color se convierte en símbolo de una muerte que lo abarca y lo tiñe todo y que, en la amenaza de una noche eterna, representa también la ausencia de una luz en la que ya no se confía, en consonancia con el epígrafe elegido como encabezamiento de la composición:

*Negra tu lengua negro tu mediodía negra tu esperanza*

Vasko Popa

Ahora que escribo mi lengua  
se vuelve negra. Las vacas  
en el prado tienen ahora  
la lengua negra,

los niños en las calles  
juegan con su lengua negra,

los amantes en su cobardía  
resguardan con pavor su lengua negra,

negra de vergüenza, negra  
como la tumba de mis ojos, negra  
como mi tía la Negra, negra  
sin tantas fiestas y sin tanto alarde, negra.

Los lobos escondidos en el baño  
tienen la lengua negra,

tu madre mientras cocina la lengua  
negra de las vacas del prado,

saborea el platillo  
con su lengua negra,

el viento peina el pelo de los perros  
con su lengua negra,

ahora entre el vómito mi lengua  
se viste con el luto proclamado de la lengua negra,  
como la tormenta en la ciudad, negra  
como la ciega canción de las ventanas, negra  
sin otro compañero que el negro, negras  
como las canicas de los niños con la lengua negra, negras  
como las luces mercuriales de la calle, negras

como las manzanas en el campo, negras  
y negras serpientes con la lengua negra, negras  
como las pestañas de las nubes negras.

Los gatos escupen bolas negras  
de su lengua negra,

las vacas lamen con su lengua negra  
la sonrisa podrida de los cadáveres,

los cabellos de Margarete se han vuelto negros,  
tus cabellos de oro Margarete.

El conserje que libera a los lobos  
libera a los lobos con su lengua negra.

En el prado cae la lengua negra de la noche  
como la lengua de las ancianas de la iglesia,  
como la nostalgia de una luz que no viene,  
como la nostalgia de una luz que no vendrá (Matías, 2015: 23-24).

La palabra negro, negra o negras, que se repite veintinueve veces a lo largo del poema, se erige como un referente textual interno que, con su rotundidad y su excedente de significación, evade o anula cualquier otra descripción, pudiendo verse así, de alguna manera, como las borraduras o los recuadros negros que aparecían en los poemas de Stephanie Alcantar comentados en el apartado anterior. Esta idea, junto a la afirmación que aparece en el título, subraya la sensación de impotencia ante la inutilidad de la expresión y la incapacidad del lenguaje de transmitir todo lo que realmente se necesita comunicar.

Además de esta forma de presencia de la violencia subjetiva, puede decirse que las emociones y lo emocional, en cuanto componentes personales y experienciales de la violencia, están presentes también en procesos de construcción de memoria como los que realizan estos textos, tal como recuerda Elizabeth Jelin: “Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también

hay emociones. Y hay también huecos y fracturas” (2002: 17). Hacer ejercicios y prácticas de memoria implica, por tanto, elegir, seleccionar, decidir sobre lo que se rememora o se relata y sobre lo que se ignora, se desatiende o se olvida.

Unido a esto, y como ya se adelantó, el mismo hecho de esta escritura y su razón de ser está motivada por lo afectivo y lo emocional, desde el momento en que los autores deciden enfrentarse a una situación de dolor y hacerlo visible, en lugar de optar por el silencio, el aislamiento y la individualidad. Lo emocional es, así, el elemento fundamental que está en el origen de esta escritura, que encuentra su motivación principal en su relación con el otro. Cristina Rivera Garza reflexiona sobre esta idea, aludiendo a esa necesidad de “condolerse”.

Me gustaría que no tuviéramos que dolernos, que no tuviéramos que hacer propio el dolor ajeno y volver ajeno el dolor propio para seguir adelante incluso en medio del horror. Pero es preciso. Condolerse es preciso. Las razones están aquí, desbordándose en el día a día de una nación que se sacude ante sus propias contradicciones, sus propias limitaciones, sus propias masacres. Condolerse, que no es el discurso de la victimización ni mucho menos de la resignación, sino una práctica de la comunalidad generada en la experiencia crítica con y contra las fuentes mismas del dolor social que nos aqueja, que nos agobia, que acaso también nos prepare para alterar nuestra percepción de lo posible y lo factible (2015a: 19).

Partiendo de este ejercicio de resonancia o empatía emocional, sin el cual tal vez no serían posibles estos textos, los autores proceden a materializar una escritura que denuncie los abusos, las imposiciones y las injusticias. Esta motivación coincide, como se señaló, con la función principal de la literatura testimonial y documental apuntada por autores como José Martínez Rubio (2015) y Ariel Dorfman (1986), que es la de denunciar una serie de hechos y proponer a los posibles culpables. En estas funciones interviene inevitablemente, en mayor o menor medida, el aspecto emocional, que aparece en los textos en distintos grados y a través de distintos tonos, dependiendo de los autores, tal como señala Dorfman, “[a]nte todo, *acusar*. Aunque el tono emocional

varía y se matiza, yendo desde la pasión [...] a la mirada serena [...], es palmario que todos los autores consideran que sus palabras constituyen, en primer lugar, una denuncia” (1986: 178).<sup>73</sup>

Estas variaciones o modulaciones en el tono de las denuncias, que oscilan, como señala el autor anterior, entre “la pasión” y “la mirada serena”, dan cuenta del grado de implicación emocional de los autores en lo contado. Los polos de esta oscilación pueden relacionarse con las categorías que propone Albrecht Buschmann para las narraciones de temas traumáticos. El autor distingue, en este sentido, entre una narrativa sobre el dolor, didáctica, o podríamos decir también expositiva o demostrativa, que sería posible asociar a esa “mirada serena”, y una narrativa dolorosa en sí misma, más cercana a la “pasión”, que tiene efectos perturbadores, pues no sólo informa del dolor, sino que consigue transmitirlo al lector y hacerle partícipe de la experiencia.

La narración de experiencias traumáticas se mueve entre dos polos: por un lado, se encuentran formas y métodos escriturales que registran lo traumático de tal forma que el lector queda desconcertado. El objetivo de esta narrativa perturbadora es hacer tangible el dolor del trauma dentro del marco de las posibilidades de la retórica literaria, de manera que la lectura posibilite una experiencia análoga al dolor. En el otro extremo de la escala se encuentran formas escriturales que tematizan el trauma pero que en realidad no permiten que el dolor sea perceptible. Este tipo de literatura didáctica trata más bien de la transmisión de un saber sobre el trauma: la literatura entonces tiene como finalidad de comunicar sobre la experiencia dolorosa, es decir, a fin de cuentas, sobre su superación. Por tanto, se podría diferenciar entre *literatura dolorosa* en un extremo de la escala y *literatura sobre el dolor* en la otra (Buschmann, 2019: 52-53).

Otros autores hacen referencia también a esta escritura “dolorosa”, utilizando términos similares. Por ejemplo, Cristina Rivera Garza habla de “escrituras dolientes” (2015a) y Joaquim Michael se refiere a las novelas del narcotráfico como “ficciones que duelen” (2013). En ellas, según este último crítico, se produce una “es-

<sup>73</sup> Salvo que se indique lo contrario, las cursivas son del original.

cenificación” de la violencia, que conduce no sólo pensar el dolor, sino también a experimentarlo, provocando el consiguiente efecto desestabilizador en el lector al que también aludía Buschmann.

Lo que está en cuestión son ficciones que duelen, o sea, ficciones que no retratan la violencia sino que la escenifican. Se trata de una violencia que se vuelve contra el propio lector. Tales ficciones son crueles porque en vez de reconfortar el lector en última instancia, como lo hace el melodrama, ataca las bases en que reposa su existencia (Michael, 2013, s/p).

Se evidencia así que el aspecto emocional de esta escritura excede al propio autor y a la escritura misma e implica a todos los individuos que rodean el acto de su producción, tanto a los sujetos que actúan como testimoniantes, como a los lectores. Los individuos resultan involucrados o afectados en una comunidad no solo identitaria o memorística, sino también emocional, lo que puede llegar a tener efectos reparadores o sanadores. Como explica Myriam Jimeno:

en la narración de la experiencia se crea un terreno común, compartido entre narrador y escucha, en el que no sólo se intercambia y pone en común un contenido simbólico –cognitivo– sino también, y sobre todo, se tiende un lazo emocional que apunta a reconstituir la subjetividad que ha sido herida: se crea una *comunidad emocional* (Jimeno, 2007: 180).

En lo que respecta a la expresión y al mensaje, puede reflexionarse sobre las posibilidades del propio lenguaje para enfrentarse a un tema como el de la violencia y las desapariciones y transmitir el dolor que provocan sus efectos.

El debate sobre la suficiencia o la insuficiencia de la palabra y el discurso en situaciones de una elevada intensidad emocional plantea una cuestión que ya ha sido ampliamente tratada, y que alcanzó especial desarrollo a partir de la experiencia nazi, tal como recuerda Elizabeth Jelin:

Las reflexiones y el debate sobre la posibilidad y la imposibilidad de testimoniar, sobre la “verdad”, los silencios y los huecos, así como sobre la posibilidad de escuchar, deben su origen contemporáneo y su potente impulso a la experiencia nazi y al desarrollo de los debates a partir de ella (Jelin, 2002: 79).

La discusión sobre este tema, por tanto, no es nueva, sino que existen numerosos antecedentes al respecto. Baste recordar, en este sentido, las declaraciones de autores como Theodor Adorno (1962),<sup>74</sup> Primo Levi (1989), Paul Ricoeur (1957)<sup>75</sup> y Adriana Cavarero (2009),<sup>76</sup> entre otros.

En el caso mexicano, y ante la extrema situación de violencia por la que atraviesa el país, se actualiza este debate sobre la posibilidad de hablar o de escribir sobre el dolor. Amelia de Paz, en su prólogo a *La violencia en México*, de David Huerta, señala la dificultad que entraña la decisión de escribir sobre estos temas y la inutilidad que supone muchas veces esta decisión: “Su autor lleva toda la vida escribiendo, y por eso sabe que de poco sirve alzar la voz. Sabe que el dolor es mudo. Que verbalizarlo es una obscenidad. Nunca unas páginas le costaron tanto esfuerzo como estas” (De Paz, 2015: 9).

David Huerta hace referencia a la decisión del poeta Javier Sicilia de no volver a escribir más poesía tras el asesinato de su hijo y recoge un fragmento del poema que este autor escribió en el avión que le llevaba de regreso a México, tras la noticia de su fallecimiento:

<sup>74</sup> En “Crítica de la cultura y sociedad”, Adorno reflexiona sobre la posibilidad de la poesía y la creación después de hechos tan dolorosos y vergonzantes como los ocurridos en los campos de concentración: “luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía” (1962: 29).

<sup>75</sup> En su artículo “Budapest en llamas”, Ricoeur reflexiona sobre las posibilidades del lenguaje y su alcance en relación con la violencia, afirmando la capacidad mutuamente excluyente del uno para anular la otra, en la idea de que donde hay violencia no hay lenguaje y viceversa. El artículo fue publicado originariamente en la revista *Esprit* (París, mayo, 1957) y reproducido después en la segunda edición del libro *Historia y Verdad*, del mismo autor (1964).

<sup>76</sup> Adriana Cavarero se cuestiona, precisamente, en torno a la relación que existe entre lenguaje y violencia y al vacío de significado que tienen hoy en día palabras como “terrorismo” o “guerra”, que han quedado obsoletas en los contextos actuales. La autora propone el término “horrorismo” para referirse a la experiencia de la violencia deshumanizadora de la que somos testigos y de la que podemos ser también ser eventualmente víctimas (2009: 58).

El mundo ya no es digno de las palabras  
Nos ahogaron adentro  
Como te asfixiaron  
Como te desgarraron a ti los pulmones  
Y el dolor no se me aparta  
Sólo queda un mundo  
Por el silencio de los justos  
Sólo por tu silencio  
Y por mi silencio (Huerta, 2015: 70).

Sin embargo, como ya se comentó en apartados anteriores, la escritura es una forma de superar la parálisis provocada por el miedo y el horror, que es uno de los efectos buscados por la violencia, que tiene como objetivo, precisamente, esa aniquilación emocional. Cristina Rivera Garza se decanta por el dolor y la escritura frente al endurecimiento y la insensibilidad.

Lo único cierto es que, luego de la parálisis de mi primer contacto con el horror, opto por la palabra. Quiero, de hecho, dolerme. Quiero pensar con el dolor, y con el dolor abrazarlo muy dentro, regresarlo al corazón palpitante con el que todavía tiembla este país. Frente a la cabeza de Medusa, justo ahí porque es ahí donde el riesgo de convertirse en piedra es más verdadero, justo ahí decir: aquí, tú, nosotros, nos dolemos (2015a: 15).

De esta forma, frente a aquéllos que defienden la imposibilidad de hablar del terror o de verbalizar la experiencia después de determinados sucesos traumáticos, se encuentran aquéllos que abogan por la palabra y la expresión como formas de exorcizar sus efectos. En la línea de las ideas de Paul Ricoeur ya citadas sobre este tema, Rivera Garza expresa que “el terror se detiene ahí donde se detiene, inscrita, la palabra terror” (2015a: 172); defiende así la posibilidad de combatir el terror oponiendo, precisamente, el “dolor” al “horror”, y proclamando, en el caso mexicano, la necesidad de sentir, de dolerse y condolerse como forma de superar el miedo y la parálisis provocados por la violencia.

[A]quellos que han regresado vivos de su contacto con el horror, son usualmente incapaces de articular su experiencia de los hechos. Insisto: eso y no otra cosa es el horror. Para eso existe. Ésa es su raíz. Del otro lado, sin embargo, justo en su otro extremo, está el dolor –las múltiples maneras en que el dolor nos permite articular una experiencia inenarrable como una crítica intrínseca contra las condiciones que lo hicieron posible en primera instancia. Cuando todo enmudece, cuando la gravedad de los hechos rebasa con mucho nuestro entendimiento e incluso nuestra imaginación, entonces está ahí, dispuesto, abierto, tartamudo, herido, balbuceante, el lenguaje del dolor. De ahí la importancia de dolerse. De la necesidad política de decir “tú me dueles” y de recorrer mi historia contigo, que eres mi país, desde la perspectiva única, aunque generalizada, de los que nos dolemos. De ahí la urgencia estética de decir, en el más básico y también en el más desenchajado de los lenguajes, esto me duele (2015a: 13-14).

La expresión y la mención se revelan como formas de nombrar el dolor y el terror, que se convierten o se traducen en acciones, según las ideas de John Searle ya comentadas, y que pueden tener consecuencias reparadoras o compensatorias, tal como señala Jesús Prieto:

Ante el discurso oficial, estatal, del olvido, de la indolencia, del no hacer justicia, del no buscar, del no investigar y de la impunidad, se apuesta por el no guardar(se) las palabras, por decirlas, por hablar de la herida para en ese contar/hablar hacer algo ante tanto y tan cotidiano dolor (Prieto, 2018: 68).

Aceptada esta necesidad de sentir y de “contar/hablar”, deben enfrentarse las dificultades para “articular una experiencia inenarrable” y dar forma a ese “lenguaje del dolor”. El compromiso ético se encuentra así con las imposiciones estéticas. Por un lado, está la necesidad de decir, de contar, de hacer referencia a una serie de acontecimientos; y, por otro, la exigencia de huir de lo escabroso, lo macabro y lo fantasmagórico y evitar herir la sensibilidad de afectados y lectores.

En la entrevista realizada por Dylan Brennan a María Rivera, ya comentada en apartados anteriores, la autora reflexiona sobre

este aspecto ético de la escritura. Para ella, muchos de los poemas escritos sobre este tema resultan, de alguna manera, cómplices de la violencia, al encubrir el horror y elegir una versión estética o estilizada del asunto que tratan. Comentando la reacción que tuvo ante la invitación de Antonio Calera a participar en una antología sobre la muerte y sobre el día de muertos, responde lo siguiente:

This gave me the opportunity to place in the centre of Mexican poetry, in its very heart, that which was really happening in the country, events that didn't seem to disturb the majority of poets, events that were being silenced: clandestine graves, the mass murder of migrants, anti-female gender violence, agony that occurred without being given a name. I was interested in subverting the official discourse, fascist in nature, that had taken root in the country. Discourse that occurs within language when it has been seized by propaganda. In order to achieve this I denatured poetry, divorcing it from the aesthetic function still assigned to it by many. This decision implied an aesthetic and political gamble as I discovered that the poetry that had previously been written on this theme, covered up the real horror: it seemed to me, in fact, to constitute complicity. This consciousness of the nature of political language determined how I wrote. The composition of the poem was guided by a large and problematic reflection on the social function of art, the ethical problems associated with dealing with victim's testimonies, the limits of poetry and, in a very concrete way, with Mexican poetry (Brennan, 2017: s/p).<sup>77</sup>

<sup>77</sup> “dándome la oportunidad de poner en el centro de la poesía mexicana, en su corazón, lo que estaba ocurriendo en el país y ante lo que la poesía y la mayoría de los poetas no parecían inmutarse y que estaba siendo silenciado: las fosas clandestinas, el asesinato masivo de migrantes, la violencia sexual homicida contra las mujeres, el dolor que ocurría sin ser nombrado. Me interesaba subvertir el discurso oficial, de tipo fascista, que se había instalado en el país. Ese discurso que sucede en el lenguaje cuando ha sido tomado por la propaganda. Para ello, desnaturalicé a la poesía, la despojé de la función estetizante que muchos le asignan todavía. Esta decisión radical implicó una apuesta estética y política porque descubrí que la poesía que hasta entonces se había escrito del tema, encubría el horror: se me presentaba, por tanto, como una forma de complicidad con los criminales. Esta conciencia de la naturaleza política del lenguaje determinó mi escritura. La escritura del poema estuvo mediada, pues, por una reflexión larga y problemática sobre la función social del arte, el problema ético al tratar con testimonios de víctimas, los límites de la poesía y, muy concretamente, la poesía

Su decisión de hablar sobre el tema de la violencia y de la muerte de una manera más abierta y directa provocó, sin embargo, reacciones negativas en otros escritores.

It was poorly received by other poets (still under the influence of Paz's normative ethics) who thought that poetry shouldn't (or couldn't) deal with these themes, who recriminated me for the decision to not "poetically elaborate" (erase) the brutal violence suffered by those people. This, as far as I'm concerned, constitutes a form of open complicity with the crimes (Brennan, 2017: s/p).<sup>78</sup>

Además de María Rivera, otros autores mexicanos contemporáneos reflexionan también sobre este tema. Roberto Cruz Arzabal, refiriéndose al aumento de la literatura sobre el tema de la violencia en México, hace alusión a una necesaria tensión entre lo político y lo estético que, en su opinión, no todos los textos ni todos los autores consiguen. Comentando el poema de María Rivera "Los muertos", y el poemario *Morir mejor*, de Feli Dávalos, valora en ellos el equilibrio logrado entre los dos polos señalados, algo que, sin embargo, no consiguen otros poemas.

Ambos poemas, aunque con tonos notablemente distintos, reinsertan lo político como una posibilidad de la experiencia estética [...] Desde entonces, una gran cantidad de poemas se han escrito con respecto a la violencia contemporánea; no todos, sin embargo, han podido mantener la tensión entre experiencia estética y política; las más veces, de hecho, resultan ser poemas que tematizan la violencia con un tono melodramático o personalista (2015: s/p).

El exceso de afectividad o de emotividad, o el ser demasiado subjetivo, íntimo o personal en el tratamiento de la violencia, son

---

mexicana" (versión en español de la entrevista original inédita, proporcionada por María Rivera).

<sup>78</sup> "En cuanto a la recepción, [fue] mal recibido por otros poetas (bajo el influjo de las normativas estéticas pacianas) que pensaban que la poesía no debía (no podía) ocuparse de esos temas, que me recriminaron la decisión de no haber "elaborado poéticamente" (borrado) la violencia brutal que esas personas habían sufrido (lo que para mí significaba una forma de abierta complicidad con sus asesinos)" (versión en español de la entrevista original inédita, proporcionada por María Rivera).

aspectos que se consideran negativos a la hora de valorar artísticamente estos textos. Esta idea se confirma al leer la decisión del jurado que otorgó el Premio de Poesía Aguascalientes al libro de Jorge Humberto Chávez *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*, en 2013, sustentada precisamente en su tratamiento contenido del tema, que evita caer en extremos como los señalados: “con un lenguaje seco y de alta densidad poética nos da una crónica precisa de la atmosfera trágica que vive una zona de México” (Chávez, 2018: 8). El propio autor, ante la pregunta sobre cuál es su propuesta poética respecto a la violencia en México en este libro, hace alusión a la ausencia de excesos emocionales y retóricos en su obra: “un español directo y preciso, un versículo cercano a la crónica periodística manteniendo un ritmo verbal extenso, una poética ajena a la belleza del lenguaje y a sus elementos ornamentales” (X. García, 2017: s/p).

También Sergio González Rodríguez denuncia esta tendencia habitual hacia el exceso retórico entre algunos creadores que tiene, en su opinión, el efecto contrario al que se persigue. En palabras del autor, estos escritores “buscan una retórica encendida para reflejar la crueldad, el abuso, la injusticia, las agresiones, lo cual termina por anular el contenido que se quiere realzar, ya que todo añadido a la contundencia de la realidad resulta superfluo” (2016b: 259).

Otros autores, sin embargo, defienden la posibilidad de la belleza y la recreación estética en este tipo de composiciones, a pesar de la dureza del tema tratado. Carmen Boullosa menciona cómo existe siempre un goce en la escritura y la poesía, a pesar de que el tema sea tan perturbador como el que trata en su poemario: “Escribir tiene un nivel de delicia muy grande, incluso cuando se trata de temas muy dolorosos y escalofriantes como es el caso de *La patria insomne*” (Palapa, 2012: 5). Y algo similar declara en relación al lamentable contexto al que hace alusión su extenso poema, en esa conjunción o combinación entre tema trágico y tratamiento poético: “No hay poema que no esté fechado, éste por desgracia está fechado en un baño de sangre, es un poema ruidoso, áspero, doliente, porque eso le tocó, ese es el mundo que habita y al mismo tiempo tiene toda la belleza auditiva de lo que guarda mi memoria” (Palapa, 2012: 5).

Con esas dos palabras, “doliente” y “bello” pueden caracterizarse así muchas de estas composiciones, que muestran esa tensión y esa persecución del equilibrio mencionado. Se trataría de evitar caer en los extremos igualmente negativos de una “sentimentalidad achacosa” y una “glamourización de la violencia” a los que alude Diego Enrique Osorno (2015: 117), extremos que los textos literarios sortean de distintas maneras y consiguen, por lo general, neutralizar o equilibrar.

En ellos, la presencia de lo emocional y lo afectivo puede apreciarse de diversas formas y en distintos niveles, que afectan tanto al tema –en la mención explícita de palabras y expresiones relativas a los campos semánticos del dolor y el sufrimiento–; y a la presentación de lo emocional a través de los efectos que las emociones tienen en el cuerpo -individual y colectivo-; como al tono, la disposición y el estilo de la obra, en la búsqueda de posibilidades expresivas que traducen o evidencian la intensidad emocional de los temas tratados.

Desde el punto de vista temático, el contenido emocional puede apreciarse ya desde los títulos de muchos de estos textos, como ocurre con *Dolerse. Textos desde un país herido* (2015), de Cristina Rivera Garza, o con el poemario *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* (2013), de Jorge Humberto Chávez, así como con la colección de ensayos *La ira de México* (2016), coordinada por Lydia Cacho y otros autores. Palabras relativas a las emociones y a sus efectos aparecen también en muchas máximas y proclamas de iniciativas sociales de denuncia que están teniendo lugar en el país, por ejemplo, “Sin pena ni miedo”, frase adoptada por una manifestación colectiva en la lectura pública realizada por los estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa.

La mención explícita de palabras relacionadas con emociones provocadas por el dolor, el miedo, la rabia, la impotencia o el llanto aparece también en el interior de los textos. En la obra de Sara Uribe, Antígona hace referencia al miedo derivado de la violencia mediante la repetición insistente de esta palabra a lo largo de uno de sus parlamentos.

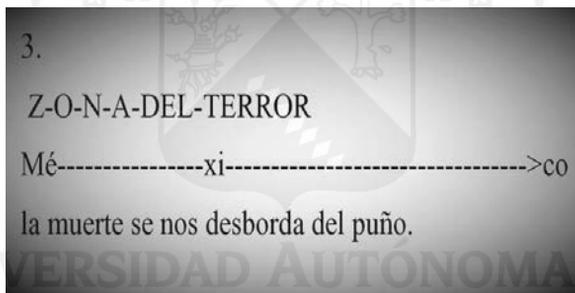
Ellos insisten en que estás vivo porque los encogece  
el miedo. Ellos repiten y repiten que vas a aparecer

cualquier día de éstos pero cuando callan los rasga el miedo. Ellos se atreven a argumentar que lo más probable es que te hayas ido con otra mujer pero los desmiente su propio miedo. Reprueban que busque tu cadáver y es miedo. Ellos no quieren fotografías ni que sus nombres se publiquen y yo los entiendo porque tienen miedo (Uribe, 2012: 24).

La palabra miedo también aparece mencionada en la segunda de las que componen las “Siete postales del fin del mundo”, del poemario de Jorge Humberto Chávez *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...*, que ofrecen la recreación puntual de determinados momentos y recuerdos, a modo de pinceladas o instantáneas.

2. Miedo se llama la avenida que se extiende llena de luces y sin autos un sábado a las 10 de la noche en la frontera norte (Chávez, 2013: 21).

Junto con el miedo, también aparece la palabra terror, como ocurre en el siguiente poema visual de Alberto David Cerqueda (2016) – postal, según la denominación del autor- en el que el dominio de la muerte sobre todo el territorio mexicano ya visto en otros poemas se representa mediante el alargamiento del renglón en el que se inserta la palabra “México”, que se iguala así a esa “zona del terror” que se anuncia en el título. El aspecto emocional del poema está presente también en la mención final de ese puño que se desborda, sugiriendo la rabia del golpe dado por la reclamación de justicia o la impotencia ante su imposibilidad:



Fuente: Cerqueda (2016).

En otras ocasiones, estas emociones y afectos se expresan en los textos a través de las consecuencias que estas emociones tienen en el cuerpo de quien las padece, lugar en el que éstas se asientan y se manifiestan y desde el que se expresan, haciéndose perceptibles y comunicables.

En el pasaje anterior de *Antígona González* se hacía referencia a los efectos del miedo en las personas afectadas, a quienes este miedo “ciega” y “enmudece”. En otro pasaje de la obra se hace alusión también a cómo el dolor afecta a aquéllos que buscan a sus familiares desaparecidos. Antígona describe el viaje que realiza junto a otras víctimas para llegar al lugar donde deberán identificar los cuerpos. En este viaje, en esta peregrinación “desde el miedo hasta la morgue”, las emociones que se acumulan se describen a través de sensaciones físicas concretas y reconocibles, como una “punzada en el vientre” o un “bombeo de sangre en el corazón y las sienes”.

Vine a San Fernando a buscarte, Tadeo. Vine a ver si alguno de estos cuerpos es el tuyo.

...

*Una fila inmensa.* Esta mañana. Llegamos arrastrando los pies tras la zozobra del viaje, tras la intemperie, tras el cansancio infinito desde el miedo hasta la morgue.

...

Somos un número que va en aumento. Una extensa línea que no avanza, que no retrocede. Algo que permanece agazapado, latente. Esa punzada que se instala con firmeza en el vientre, que se aloja en los músculos, en cada bombeo de sangre, en el corazón y las sienes (Uribe, 2012: 69-72).

La intensidad de estas sensaciones y emociones puede ser tan fuerte que puede llegar incluso a provocar la parálisis y el colapso de quienes las sienten: “[l]os que antes de atisbar el umbral se desmayan, como si sus ojos estuvieran impedidos para identificar lo amado en la materia informe” (Uribe, 2012: 76).

Las consecuencias que tienen estas emociones negativas para quien las experimenta se recrean también en el poema “Encie-

rrero”, de Blanca Vázquez. En este poema, cuyo título resulta bastante revelador, se relata el proceso mediante el cual el miedo se instala en el cuerpo, provocando una serie de efectos negativos y devastadores. El texto utiliza la metáfora de las hormigas guerreras y su acción destructora para caracterizar a ese miedo que no respeta las normas y que se compara con una presencia autoritaria, invasiva y desafiante que juega con quien lo padece a su voluntad:

El miedo se estaciona aun cuando el letrero dice “No aparcar”,  
 se va acomodando como si fuera dueño del espacio y permanece.  
 Carcome las fosas nasales, se le respira de manera dificultosa,  
 se sabe presente y manda.  
 Destruye con sus manos la imaginación cotidiana y brinda una  
 [encerrona de soledad,  
 llega al cuerpo como marabunta roja y crispa la piel,  
 no deja hueco,  
 va construyendo hormigueros de frustraciones,  
 muerde los nervios, rasguña los ojos, golpea la voz.  
 No busca irse,  
 se mantiene ocupado en acosar constantemente,  
 delinque con autorización como policía que se divierte (Contreras, 19  
 de julio de 2016).

Además del miedo, también el llanto aparece mencionado de manera explícita en algunos textos, como otra forma de manifestación de estas emociones. El personaje que narra los sucesos que se relatan en “El domingo más largo”, uno de los artículos periodísticos que componen *Dolerse* (2015), de Cristina Rivera Garza, *alter ego* de la autora o autora ficcionalizada, recuerda cómo fue su encuentro con Luz María Dávila, madre de dos hijos asesinados –supuestamente, “por error”– por un comando armado, a quien visitó en su casa de Ciudad Juárez. Mediante la repetición de la palabra “recuerdo”, con la que se inician los trece fragmentos numerados que componen el texto, la autora realiza una rememoración del viaje que la condujo hasta la ciudad mencionada y describe el momento del encuentro con la madre y el impacto emocional que este encuentro provocó en ella en términos físicos y corporales.

No soy periodista, recuerdo que le repetí a modo de excusa cuando ella sacó las fotografías de sus muchachos y las colocó sobre la mesa y no pude sino echarme a llorar. Podría ser mi hijo, recuerdo haber pensado. Son los rostros de tantos niños y adolescentes y jóvenes con los que me topo a diario en las calles, en los salones de clase. Que el dolor de Luz María Dávila le alcance todavía para consolarme, ofreciéndome una servilleta y su mirada abierta y su mano, esa misma mano que no quiso y no pudo ofrecerle al presidente, me obliga a recomponerme.

Recuerdo mi vergüenza. Recuerdo cómo volví a respirar (2015a: 137).

En otros casos, la referencia al cuerpo no se limita a los individuos aislados, sino que incluye también el cuerpo colectivo o cuerpo social. En este sentido, Felipe Fuentes ve en la descomposición y desmembramiento de los cuerpos de las víctimas un reflejo o una metáfora de la descomposición social de la nación, cuyo “cuerpo” se percibe como enfermo, lacerado o en vías de descomposición, tal como el crítico señala: “Cuerpo humano y cuerpo social, mismo significante que construye idéntico significado; una sociedad en decadencia, lacerada y atrapada en una espiral de destrucción” (Fuentes, 2013: 26). Todas estas heridas, padecimientos y enfermedades que metafóricamente se atribuyen al país estarían así representando en los textos ese “trauma social” de la violencia (Jelin, 2002; Calveiro, 1998), que tendría de esta forma una concreción o una plasmación textual concreta.

La idea de un país enfermo aparece recreada en los textos en múltiples ocasiones y complementa, con el añadido o la perspectiva emocional, la imagen del país desdibujado, borroso y en vías de desaparición analizada en apartados anteriores.

Como ya se señaló, Cristina Rivera Garza utiliza como subtítulo de su libro *Dolerse* la frase *Textos desde un país herido*, y califica también al Estado como un Estado “sin entrañas”, porque desatiende el cuidado de sus “hijos”: “A ese Estado que rescinde su relación con el cuidado del cuerpo de sus constituyentes le he llamado en estos ensayos el Estado sin entrañas” (2015a: 11). Continuando con esta metáfora, la autora hace referencia también al país y a su todavía “corazón latiente”, insinuando con esto la precariedad de su existencia temporal.

Por su parte, Diego Enrique Osorno alude también a cómo los “dolores” del país ya no se limitan a unos estados concretos, sino que se han generalizado a todo el territorio nacional, y menciona que la afirmación de que el país está enfermo se ha convertido en un lugar común, algo que ejemplifica al calificar el problema de la violencia como una “hemorragia” (2015: 121) e incluso como un “cáncer” que carcome al Estado (111).

Desde la poesía, Gerardo Arana alude igualmente a esta idea del país como cuerpo, e insiste en esta metáfora de la herida o la laceración.

Alma Bárbara y áspera  
Su país lacerado  
Sepulcros sin nombre  
Casino incendiado (Arana, 2011: 36).

En *La patria insomne*, de Carmen Boullosa, también aparece esta misma referencia a la llaga para calificar al país herido y sufriente y describir a una patria nuevamente animada o personificada; esa patria “algún día diamantina”, aludida por López Velarde, a la que el dolor sólo le permite ahora tartamudear.

¡Patria mía,  
algún día diamantina, tartamudeas!  
¡Tartamuda cada día,  
más viva, a la manera de la llaga,  
altiva y voraz! (Boullosa, 2011: 39).

La misma alusión al dolor aparece en el poema “Otro aparte”, del mismo libro de Carmen Boullosa, encarnado en este caso en la figura de una loba que aúlla y que simboliza o representa a todo el país. La loba de este poema, como ya se adelantó, es una loba estéril, pues ha sido “privada” de sus “cachorros”, perdidos en tanta masacre, y su “puja” es una puja “sin parto”, sin alumbramiento y sin vida, ya que su estirpe es una progenie de cuerpos mutilados y decapitados, “soldados” caídos en esa guerra contra el narco, según la referencia al verso del Himno Nacional ya comentada (2011: 31). En un fragmento posterior del mismo poe-

ma se establece una nueva comparación entre la Patria y otros animales, en este caso pez espada, armadillo y colibrí, que igual que la loba, expresan su dolor y su sufrimiento, perceptible nuevamente a través de las heridas, el cuerpo desollado y el llanto.

Patria es un pez cola de espada herido,  
 un armadillo desollado,  
 un colibrí al que han hecho comer bolitas de plomo,  
 y llora.  
 Su falda: de serpientes.  
 Lloro mi Patria colibrí (Boullosa, 2011: 32).

Todas estas personificaciones y animaciones pueden verse también, en conjunto, como un caso de desplazamiento o proyección, según el cual, las emociones y los afectos negativos se atribuyen a entidades externas, como son el país, la tierra, la patria o distintos tipos de animales. Además de despersonalizar el sufrimiento, situándolo en un agente distinto al hablante, este desplazamiento consigue despertar la empatía y la compasión por esas figuras personificadas. Como contrapartida, la vinculación y la identificación del individuo con la tierra y la patria, vista en otros apartados, permiten la adaptación e interiorización de emociones atribuidas al país entero, lo que hace posible expresiones como “Me está doliendo México”, tal como aparece en una de las secciones del libro *La sangre de los demás* (2017), de Diana Ugalde Calzadilla.

Este tipo de proyecciones aparece también en el poema en prosa “Reivindicación”, de Julio César Aguilar, en el que nuevamente se recurre a la personificación de una patria enferma que desfallece, sangra y se lamenta; patria “patridifusa”, como se menciona en otro lugar del poema, que funciona como espejo o reflejo de las emociones y los sentimientos de los individuos.

Imaginemos que la patria ha muerto ¿o desfallece aún? [...] No tenemos patria, los que de tan lejos venimos viniendo arrastrando nuestra despatría, tanto caminar para sabernos huérfanos, desterrados ciudadanos del desprecio, –del nuestro, que no hemos querido ni al menos perdonar. Y la patria nos duele. Inmenso el eco de su llanto en nuestro llanto que se

desgrana [...] Entonces un poeta y otro y tantos otros le han cantado desde su pluma un himno irrevocable. Y si alguien escucha, escuche entonces el eco de la canción que la patria nuestra está sangrando con su lamento (Contreras, 22 julio 2016).

La presencia del dolor, sin embargo, no siempre aparece de manera explícita en estas obras. No siempre hace falta mencionar la palabra dolor para hablar del dolor o para transmitirlo, sino que los textos pueden servirse de formas indirectas de manifestarlo, como pueden ser, la disposición, el estilo y el tono de la escritura. Debido a su carácter altamente emocional, estos textos se acercan en muchas ocasiones a una agramaticalidad que da cuenta de la imposibilidad de expresar los sucesos traumáticos. Como señala Albrecht Buschmann, en relación con la novela criminal “dolorosa”, este tipo de composiciones no se limita a la transmisión de unos determinados contenidos, sino que muestra el estado y el proceso emocional de la persona que los padece y los comunica, haciendo que el foco de importancia no lo constituya únicamente “el mundo narrado”, sino también “el sujeto que presenta ese mundo” (Buschmann, 2019: 60). La agramaticalidad con la que este sujeto se expresa puede verse como materialización del *punctum* descrito por Roland Barthes en *Cámara lúcida*, que en la imagen supone la presencia de una conmoción o una ruptura. Como manifestaciones literarias de ese *punctum* barthesiano, tal como continúa explicando Buschmann (2019: 61), pueden considerarse todas aquellas técnicas en las que las construcciones agramaticales rompen las reglas y perforan la superficie textual, con lo que, al mismo tiempo que permiten esta afloración de lo traumático, cuestionan la capacidad y la razonabilidad de la lengua misma como sistema simbólico para la representación del trauma. Estas rasgadas del texto en formas de agramaticalidad pueden asociarse así a esos cadáveres textuales comentados en el apartado anterior, huellas y cicatrices del dolor y del trauma que se hacen visibles o perceptibles en el cuerpo del texto mediante la negación, el vacío o la ausencia.

En la sección “Me llamo cuerpo que no está”, de *La imaginación pública* (Rivera Garza, 2015b) se tematiza la desaparición de dos mujeres y los efectos que esta desaparición tiene en el persona-

je que las busca, desde el que se enuncia el texto. En esta sección, la forma de expresión alterna la lucidez y el lirismo de profundas reflexiones, con la falta de lógica y el absurdo de un estilo entrecortado, arcaizante e incluso agramatical, cercano al delirio, que ejemplifica ese “lenguaje desencajado” al que aludía la autora, con el que se logra transmitir el estado altamente emotivo en el que se encuentra la hablante. El lenguaje consigue así no sólo hablar del dolor sino ser él mismo lenguaje doliente, mediante el balbuceo y el grito que supone su expresión. En algunos pasajes, como el que se reproduce a continuación, el texto compara la acción de hablar o enunciar desde el dolor con gestos y acciones corporales como las de gatear, arrastrarse o arrodillarse, haciendo que, a diferencia de lo que sería un texto que camina o avanza “erguido”, el propio discursar de la expresión comunique las dificultades y contorsiones a las que se enfrenta un texto doliente o dolorido.

Hablar y gatear son con frecuencia lo mismo. Que quiere decir tocar el suelo con las manos. Que no es, como el caminar, un movimiento sano y articulado y vertical. Que es retroceder en el tiempo, invadir la infancia o la sinrazón. Balbucir. Trastabillar. Que es quebrarse, entiéndase. Decir: Aquí. Decir: Duele. Repetirlo. Que significa no me levantaré. Que es pedir que regresen vivas, gatear. Tú ganas. Entiéndase: Caer de rodillas es un evento estelar (Rivera Garza, 2015b: 99-100).

El dolor se transmite de esta forma mediante la representación de ese cuerpo abatido y arrodillado, que no puede levantarse, postrado tanto por el peso de la ausencia –“el peso del cuerpo que no está”– como por la urgencia de la oración, la súplica y el rezo. Este peso lleva a “gruñir con los dedos”, provocando esos rasguños que bien podrían asociarse o identificarse con las marcas que deja una escritura tan urgente y dolorida como ésta.

El que continúa rezando a través del cuerpo, bajo la bóveda, dentro del cejo. Véase genuflexión, adoración, reverencia. Véase miedo. Siéntase el terror. Habría que entender algo. Mirar las manos vacías, por ejemplo. Sentir el peso del cuerpo que no está. Rasguñar que es gruñir con los dedos. Tiritar. Zaherir. Un muro también es una cosa hecha de sereno (Rivera Garza, 2015b: 100).

Este tipo de escritura, que supera o trasciende lo gramatical para acercarse a formas más expresivas y comunicativas, se aprecia también en algunos pasajes de *Antígona González*, en los que los fragmentos procedentes de otras obras y textos –escritos en letra cursiva e introducidos por dos puntos–, junto con la repetición de palabras y frases, van construyendo un discurso entrecortado que reproduce o imita, igual que en los ejemplos anteriores, una expresión doliente y traumatizada. Como metáfora de este trauma paralizante se utiliza la idea de la conversión en piedra de los individuos, para hacer referencia al endurecimiento emocional y a la pérdida de sensibilidad ante las desapariciones.

: *Todos vienen a ser sepultados vivos, los que han seguido vivos, los que no se han vuelto, tal como ellos decretan, de piedra.*

: Los que no se han vuelto. Los que no se han vuelto.

: *Ellos son sólo muertos que vuelven para llevarte con los muertos.*

: Todos vuelven. Son de los mismos. De piedra. Todos. Vuelven. De piedra.

: *Eres tú quien nos quiere del todo muertos.*

: De piedra. Muertos. Los que no se han vuelto.

: *Pero no es así, vivos estamos porque esta guerra no se acaba.*

: Vivos estamos. Los que no nos hemos ido. Vivos. Aquí (Uribe, 2012: 36-37).

Algo parecido sucede también en otras composiciones, como por ejemplo en el poema “Las muchachas bailan”, de Mónica Nepote, comentado páginas atrás, en el que esta escritura doliente se manifiesta por medio de la sintaxis entrecortada y abrupta y de los anacolutos que evidencian el privilegio de lo emocional sobre lo gramatical.

Dónde están bailando, dónde las muchachas, todas. Sus sonrisas ahogadas por las piedras. Dónde el fragmento de sus cuerpos. Digan, dónde las muchachas bailan, dónde levantan las manos pálidas, no sus huesos –revoltijo para los perros–. Digan dónde, dónde quedan las voces, luces en la arena, no sus marcas en las dunas. Dónde las muchachas no están muertas, dónde el aire sacude sus cabellos, no como una ofrenda sino como la cosa viva que tomaron (Castillo, 2016: 102).

En estos y otros casos lo sonoro –fonocentrismo– parece así prevalecer sobre lo racional –logocentrismo–, haciendo evidente la cercanía de este tipo de expresión con los aspectos emocionales.

Esta sonoridad expresiva y emotiva puede verse, por ejemplo, en el poema “Normalistas”, de Marizela Ríos Toledo. Al final de este extenso poema se describe el territorio de Ayotzinapa, localidad del estado de Guerrero con la que se asocia a los estudiantes desaparecidos a los que se alude en el título. En esta descripción se utiliza una enumeración metafórica que asocia este lugar con elementos negativos. Esta enumeración aprovecha la sonoridad y la aliteración del sonido cortante de la sílaba con la que inician todas las palabras de la serie –“ta”–, para sugerir la dureza y la violencia de los golpes o los disparos repetidos. Esta idea se refuerza más adelante en la concatenación de esta misma sílaba, que se repite simulando la ráfaga de una metralleta y que enlaza, además, finalmente, con la primera sílaba de la palabra que se utiliza para cuantificar ese dolor que intenta expresarse a través del superlativo: “Tantísimo dolor”.

Ayotzinapa

Tabú territorio del azar

Tajante sin respuesta o conclusión

¡Talego de desesperación;

¡Tambor sin corazón;

¡Taladro en el reloj;

¡Talud de estragos sin transfiguración;

¡Tantísimo dolor;

¡Ta ta ta ta ta ta ta;

¡Tantísimo dolor;

¡Ta ta ta ta ta ta;

¡Tantísimo dolor; (Ríos Toledo).<sup>79</sup>

<sup>79</sup> El poema aparece íntegramente en “Poetas del Mundo”: <https://poetasdelmundo.com/detalle-poetas.php?id=9158>, así como en la página web personal de la autora: <https://marizelarios-toledo-poeta.webnode.mx/>.

Tanto la fragmentación del discurso y de la frase como la repetición, la descripción mediante la aproximación o la sugerencia, y la significación lograda a través de la sonoridad expresiva son así recursos o mecanismos propios de esta escritura, que demuestra en sus momentos más dolorosos o dolientes la intensidad de una emoción ante la que se hace imposible una enunciación coherente y ordenada. Marina Azahua reflexiona sobre este tema, comparando, como se vio en el apartado anterior, el cuerpo físico con el cuerpo del texto, sugiriendo una equivalencia entre la dislocación o el desmembramiento de los cuerpos y la dislocación y el desmembramiento del lenguaje, algo que ya se apuntaba en los fragmentos comentados del texto de Cristina Rivera Garza.

Imposible escribir sobre ello de manera articulada. Sólo es posible el fragmento, el retazo de reacción, de verbo. Desarticulados han quedado demasiados cuerpos en este país. Sin juntas, sin uniones, hechos pedazos, cenizas, fragmentados. El lenguaje, que no logra describir el dolor aunque lo intente, y la mirada, que no lo puede abarcar del todo, se articulan a la par. [...] ¿Cómo se reacciona ante el cuerpo reducido a la función de cartel y de advertencia? (Azahua, 2015: 57).

Según esta idea, al cuerpo desmembrado le corresponde un discurso semejante, igualmente descompuesto o desarticulado, que se convertiría de esta forma en el signo que mejor lo representa.

En esta literatura se evidencia así, en conjunto, de manera acorde al hibridismo demostrado en otros aspectos, un equilibrio entre lo racional o lo reflexivo, presente en la exposición de los hechos y los datos, y lo afectivo, que corresponde a la expresión y transmisión de las sensaciones, emociones y padecimientos propios y ajenos que hacen los distintos enunciadores que aparecen en los textos. Las funciones ya advertidas para esta escritura de denunciar, reivindicar, reclamar y acusar no invalidan su cualidad de queja, grito y lamento dolorido, y a la inversa; lo emocional no resta valor ni autenticidad a los contenidos expresados.



# Conclusiones

Según se ha visto a lo largo de este trabajo, son muchos los textos que se han dedicado al tema de la violencia y los desaparecidos en México en los últimos quince años. De entre todos ellos, destaca especialmente un grupo que responde a una tipología particular y que tiene una intención y unas características propias. En estos textos, además del tratamiento temático de la violencia y las desapariciones, y a diferencia de otras manifestaciones pertenecientes a la denominada narcoliteratura en sus propósitos y desarrollo, predomina una intención específica de denuncia, crítica, reivindicación y memoria, que deja ver el compromiso político de sus autores. Ante el vacío o la manipulación de información que existe en la prensa y los discursos oficiales, la literatura se ofrece como un espacio de mención y expresión, que desafía el silencio y el miedo impuesto, en la construcción de unas narrativas de lo invisible. Con este tipo de escritura se desplaza así a lo cultural y lo artístico lo que no puede decirse en el ámbito público ni resolverse en el ámbito judicial.

Esta intención fundamental, que vincula a estos textos por encima o más allá de sus características formales, los sitúa a medio camino entre la literatura y el periodismo, lo que provoca una hibridez esencial o constitutiva que se manifiesta de diferentes formas y en distintos niveles. Esta hibridez puede apreciarse, de entrada, en el aspecto genérico y formal, donde se pone en evidencia el carácter experimental de muchas de estas composiciones. A pesar de que la mayoría de los textos analizados pueden adscribirse al género lírico, los cauces que utilizan para presentarse suelen ser formas novedosas e innovadoras, que se apartan o superan, de alguna manera, los límites convencionales del género. Se trata, en muchos casos, de textos fragmentarios, poemas en prosa, monólogos dramáticos, poemas visuales y textos polifónicos, que utilizan

los cambios de tipografía e incluso las posibilidades que ofrecen los recursos de la edición y la ilustración con una intención semiótica, que dejan ver la inevitable deuda que mantienen con el momento de la posmodernidad en la que se escriben. En este contexto, y unido a otros factores, la intertextualidad resulta una característica recurrente de esta escritura, que está presente en los textos no solo en forma de guiños o alusiones a títulos, autores u obras previas, sino también en el uso, la mención y la apropiación de fragmentos completos que se incluyen, se intervienen o se reescriben, mostrando las posibilidades creativas y significativas que ofrece la recontextualización.

En relación con el contenido, la mezcla o la combinación de lo real o lo factual y lo ficcional hace que pueda hablarse en lo que respecta a estos textos de docuficción o de un pacto ambiguo en relación con la ficción. Esta ambigüedad permite que los datos y los contenidos reales aparezcan ficcionalizados, o se alternen y se combinen con elementos ficcionales, inventados o imaginados. El objetivo no es tanto la verificabilidad o la exactitud de lo contado, sino su verosimilitud y su posibilidad. Con esta intención, y para dar cuenta de la realidad que se quiere presentar y denunciar, muchas de estas composiciones recurren al uso de testimonios y documentos de distintos tipos, que se incorporan a los textos con diferentes grados de manipulación o alteración. El propósito es el de incluir voces distintas a las del autor, que actúa en este aspecto como escucha y se erige como agente de la memoria. Estas manifestaciones se acercan con esto a la literatura documental y testimonial, tanto en el sentido de los distintos tipos de documentos que utilizan, como en su función de servir de testimonio de unos hechos y situaciones determinadas, dejar constancia y construir memoria. Esta dualidad o esta hibridez genérica tiene, así, como consecuencia también la multiplicación de las voces enunciativas. Se trata de una escritura colectiva o comunitaria que sustenta precisamente en esta comunidad muchos de los argumentos de sus reivindicaciones y que utiliza las ideas de identidad individual y colectiva y las nociones de historia, tradición, cohesión y pertenencia para reclamar la perpetuidad o la continuidad de una “patria en fuga”; un país que se percibe en vías de desaparición. La visión o la percepción que aparece en los tex-

tos de manera recurrente es la de un país enfermo, herido, agonizante, que se desvanece, en lo que constituye un lamento que deja ver la nostalgia por un estado anterior que se intenta mantener o recuperar.

La lucha que relatan estos textos se establece entre dos bandos claramente diferenciados, nosotros y ellos, según una visión polarizada de esta “guerra civil” que enfrenta a perpetradores y víctimas y que adopta en sus reivindicaciones el lugar de estas últimas para presentar u ofrecer un discurso exculpatorio, reclamar justicia y protestar contra la impunidad de los crímenes cometidos. Estas reivindicaciones se dirigen por lo general a un Estado ausente en sus responsabilidades, que no protege ni defiende a sus ciudadanos y que desacredita, con su funcionamiento, los mitos nacionalistas construidos. Pero también, indirectamente, a una sociedad y a unos individuos que parecen haber perdido la capacidad de reaccionar, de inmutarse y de conmoverse, llevados por el miedo, las cifras y el aspecto sensacionalista de los crímenes. Al alejarse del discurso acostumbrado de la “nota roja” y proponer una forma diferente de contar, la literatura persigue sensibilizar a los lectores y llamar la atención sobre los hechos de una manera más humana o humanizada. Al mismo tiempo, como toda escritura de memoria, estos textos cumplen una función correctiva y ejemplificadora, pues, además de ejercer ellos mismos, con su propia existencia, una cierta justicia alternativa o restitutoria, realizan funciones didácticas y de condena moral, que idealmente podrían prevenir o evitar la repetición de este tipo de situaciones en el futuro.

En su relato de los hechos, los textos enfrentan la dificultad de referirse a los ausentes y los desaparecidos de distintas formas, que van desde la mención de palabras relativas al hueco, el vacío o la ausencia, hasta los intentos de recuperación de las víctimas en su individualidad y su singularidad, pasando por la renuncia a la posibilidad de suplantar este vacío, integrándolo en el texto en forma de intentos, aproximaciones, huellas y perfiles, dejando que él mismo se exprese, haciendo evidentes las dificultades que entraña la escritura de la ausencia y el dolor.

Este tipo de textos muestra de esta manera otra forma de hablar de la violencia y de referirse a los desaparecidos, diferente al

recuento anónimo que proporcionan los censos y las estadísticas. En ellos, las cifras y los números son sustituidos por detalles personales y particulares, relativos al nombre propio, la edad, la profesión, las relaciones de parentesco y las señas de identidad, en la elaboración de unas micronarrativas que se incorporan a los textos con la intención de rehumanizar y visibilizar a las víctimas. Con estas microhistorias la literatura propone otra forma de contar la violencia y los desaparecidos, no sólo con números, sino con rostros. La construcción de estos perfiles se sustenta en rasgos de la identidad personal y colectiva como elementos que proporcionan cohesión entre los individuos, refuerzan la sensación de pertenencia a un lugar y ponen de manifiesto la vinculación con una tradición y una idea de país, cuya permanencia y continuidad se ve amenazada por el avance imparable de la violencia. En estas micronarrativas, que pueden verse también como breves retratos literarios de los desaparecidos, importa tanto la singularidad como la cantidad y la totalidad. La singularidad personaliza a los desaparecidos, insistiendo en su individualidad y evitando que integren una masa anónima de muerte. La enumeración o acumulación, por su parte, intenta dar cuenta del número y la cantidad de víctimas, al tiempo que subraya la magnitud y la gravedad de los hechos.

En otros casos, los intentos de mención, visibilización y presencia se traducen en distintas formas de agramaticalidad, que dejan ver esos cadáveres textuales con los que el texto dialoga y se tropieza, mostrando los relieves y las texturas de una expresión construida en negativo. Este tipo de agramaticalidad resulta especialmente frecuente en los fragmentos que muestran un grado mayor de intensidad y emotividad. El tema que se trata en estas composiciones hace difícil mantener la objetividad de una escritura que hable sobre el dolor sin implicarse. Sin embargo, la mayoría de los textos huye de los excesos emocionales y consigue un equilibrio entre el contenido y la forma. Aunque se trata de textos que se acercan a lo periodístico y lo documental, no dejan de lado el aspecto artístico y estético, mostrando una alta calidad literaria, cuestionada en ocasiones en textos con una intención social, y ajena también al oportunismo del momento histórico y el criterio editorial que prima en otras composiciones actua-

les sobre el mismo tema. El tratamiento o la recreación desde el punto de vista literario otorga además a estos textos una serie de ventajas o posibilidades que no tienen los textos periodísticos e históricos. Por un lado, lo literario funciona como un filtro, como un tamiz que posibilita un mejor acercamiento a lo real, pues aporta la ficción necesaria para que una realidad tan extrema, salvaje y brutal como la que vive México en la actualidad pueda ser aprehendida (Žižek, 2005). Asimismo, la ficcionalización de los hechos y su aparición en un soporte considerado no real o no factual evade, en mayor o menor medida, los peligros y la censura a la que se enfrentan los discursos periodísticos o históricos, gracias a la existencia de esa especie de “espacio protegido alrededor del texto” al que hace alusión Cristina Rivera Garza (2015a).

Pero, además, la literatura ofrece la posibilidad de expresar y significar de otra manera, de expandir su significado en varios niveles simultáneos y no excluyentes, más allá de los hechos, más allá de lo literal. Junto a los datos, los textos literarios ofrecen reflexiones, conjeturas, visiones, interpretaciones, valoraciones. Los juegos de la imaginación, en formas de metáforas, símbolos, comparaciones y otras figuras retóricas como la enumeración, la acumulación, la repetición y diferentes formas de la mencionada agramaticalidad, permiten ampliar la significación y matizar lo expresado, hacer al lenguaje decir más, poniendo de relieve la eficacia del discurso literario y su función liberadora (Ricoeur, 1996). El contenido subjetivo y emocional de estos textos les otorga una profundidad y una humanidad que puede verse como un valor añadido a la composición y que consigue transmitir y comunicar de una manera más intensa, en la que lo político y lo social se funden o se fusionan con lo estético.

Mediante la alternancia y la combinación de lo literario y lo real, lo verdadero y lo ficcional o lo ocurrido y lo contado, la literatura se muestra como una forma de velar y desvelar, al mismo tiempo, la realidad, transformando, como mencionaba Sergio González Rodríguez (2016b), la malignidad del contexto histórico en sustancia compasiva y dejando ver, como señalaba también David Huerta (2015), la zona más noble de la protesta.



# Bibliografía

- AA. VV., *El silencio de los cuerpos. Relatos sobre feminicidios*. México, Ediciones B., 2015.
- \_\_\_\_\_, *La ira de México. Siete voces contra la impunidad*, México, Penguin Random House, 2016.
- ABAD FACIOLINCE, Héctor, “Estética y narcotráfico”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, 1995, pp. 513-518.
- ADCOCK, Juana, “Comarca de San Fernando. Poema apropiado del periódico”, en *Manca*, México, Conaculta, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013, pp. 29-30.
- ADORNO, Theodor, *Prismas*, Barcelona, Ariel, 1962.
- AGUASACO, Carlos, *Diente de plomo*, México, miCielo Ediciones, 2016.
- \_\_\_\_\_, “Diente de plomo”, en *Piedra del Guadalquivir*, Madrid, Polibea, 2017.
- AGUILAR, Luis Miguel (ed.), *Poesía popular mexicana*, México, Conaculta, Ediciones Cal y Arena, 1999.
- ALANÍS PULIDO, Armando, *Balacera*, México, Tusquets, 2016.
- ALARCÓN SANCHEZ, Silvia G., “Deshumanización en la literatura con tema de narcotráfico”, *Logos: Revista de Lingüística, Literatura y Filosofía*, 28 (1), 2018, pp. 75-89.
- ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- ALCANTAR, Stephanie, *Cartografía del miedo*, México, Conaculta, Tierra Adentro, 2015.
- ANGULO EGEA, María (ed.), *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*, Madrid, Libros del K.O., 2014 (2ª. ed.).
- \_\_\_\_\_, “El realismo intransigente del periodismo literario de Martín Caparrós. Compromiso político, sentido histórico y voluntad de estilo”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 22 (2), 2016, pp. 627-645.
- ANSTETT, Elisabeth, “Comparación no es razón: a propósito de la exportación de las nociones de desaparición forzada y detenidos-desaparecidos”, en Gabriel Gatti (ed.), *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes, 2017.
- ARANA, Gerardo, *Bulgaria-Mexicalli*, México, Herring Publishers, 2011.
- ARDENNE, Paul, *Extrême: Esthétique de la limite dépassée*, París, Flammarion, 2003.
- ARFUCH, Leonor, *Crítica cultural entre política y poética*, México, FCE, 2008.

- ASSMANN, Aleida, Karolina Jeftic y Friederike Wappler (eds.), *Rendevous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*, Bielefeld, Transcrip, 2014.
- ASTORGA, Luis A., *Mitología del narcotraficante en México*, México, UNAM, Plaza y Valdés, 1995.
- AZAHUA, Marina, "Desarme", en Saúl Hernández y Patricia Salinas (eds.), *Con/ Dolerse*, México, Sur+ Ediciones, 2015, pp. 57-62.
- BADIOU, Alain, *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*, México, Herder, 2004.
- BALLESTER, Ignacio y Alejandro Higashi, "Tachaduras y borraduras en la poesía mexicana contemporánea (Albarrán, Herbert, Alcantar)", en *Signos Literarios*, XIII (25), enero-junio, 2017, pp. 8-43.
- BARNET, Miguel, "La novela testimonio. Socio-literatura", en René Jara y Hernán Vidal (eds.), *Testimonio y literatura*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographic Series of the Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 3, Minneapolis, Minnesota, 1986, pp. 280-302.
- BECERRA ROMERO, A. T., "Investigación documental sobre la narcocultura como objeto de estudio en México", en *Culturales*, año 6, (e349), 2018, pp. 1-41.
- BECKER, Howard S., *Los extraños. Sociología de la desviación*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1971.
- BENCOMO, Anadeli, "Los relatos de la violencia en Sergio González Rodríguez: *Huesos en el desierto, El vuelo y El hombre sin cabeza*", *Andamios*, 8 (15), enero-abril, 2011, pp. 13-35.
- BEVERLEY, John y Hugo Achugar (eds.), *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Monográfico Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 36, Lima-Pittsburg, Latinoamérica Editores, 1992.
- BLUM, Ana Cecilia (ed.), "Yo, como todos los poetas. 10 poemas de Carlos Aguasaco", en *Metaforología*, 1 de julio de 2016, disponible en <https://metaforologia.com/carlos-aguasaco/>, consultado: 6 de abril de 2020.
- BOJÓRQUEZ, Mario, *Memorial de Ayotzinapa*, Madrid, Visor, 2016.
- BOULLOSA, Carmen, *La patria insomne*, Madrid-México, Hiperión, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.
- BRACCIALE ESCALADA, Milena, "Antígona: una tragedia latinoamericana de Rómulo Pianacci", en *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 24, 2016, pp. 382-384.
- BREEN, Steve, "Portada", *The San Diego Union-Tribune*, 6 de noviembre de 2019, disponible en <https://www.sandiegouniontribune.com/opinion/steve-breen/story/2019-11-05/9-members-of-mormon-family-in-mexico-killed>, consultado: 3 de diciembre de 2019.
- BRENNAN, Dylan, "The Death: Poem and Interview María Rivera", en *Numéro Cinq*, agosto 2017, consultado: 6 de octubre de 2019.
- BUSCHMANN, Albrecht, "El reto de la representación del trauma: fenomenología de la escritura sobre el detenido-desaparecido", en Albrecht Busch-

- mann y Luz C. Souto (eds.), *Decir desaparecido(s). Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*, Münster, Lit Verlag, 2019, pp. 47-66.
- BUTLER, Judith, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, Londres y Nueva York, Verso, 2010.
- CABALLERO PRADO, Amaranta, "La noticia del día", en Saúl HERNÁNDEZ y Patricia Salinas(eds.), *Con/Dolerse*, México, Sur-plus Ediciones, 2015, pp. 105-109.
- CABRERA, Víctor, *Filipo contra los persas y otros cuantos epigramas*, México, Víctor Cabrera y Rosa Celeste Ediciones, 2012.
- CALERA GROBET, Antonio (ed.), *Los muertos*, México, Mantarraya, 2010.
- CALVEIRO, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 1998.
- \_\_\_\_\_, "Los usos políticos de la memoria", en *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2006, pp. 359-382.
- CÁRDENAS, Gerardo, "El tren, el viaje y el olvido: la poesía de Stephanie Alcantar", en *Contratiempo*, 7 de abril de 2012, disponible en <http://contratiempo.net/2012/04/el-tren-el-viaje-y-el-olvido-la-poesia-de-stephanie-alcantar/>, consultado: 23 de diciembre de 2019.
- CARRILLO, Guadalupe, "La novelística del narco", en *Arenas, Revista Sinaloense de Ciencias Sociales*, 27, 2011, pp. 27-40.
- CARRIÓN, Jorge, "Contar la muerte en México", en *El país semanal*, 30 de junio de 2015.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos, "La forma moral de la memoria. A manera de prólogo", en Felipe Gómez Isa (ed.), *El derecho a la memoria*, Alberdania, Ed. Guipuzkoa, 2006, pp. 15-22.
- CASTILLO, Rodrigo, *Sombra roja. Diecisiete poetas mexicanas (1964-1985)*, Madrid, Vaso Roto, 2016.
- CAVARERO, Adriana, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, Barcelona-México, Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009.
- CERQUEDA, Alberto David, *Con-figuraciones*, México, El Ojo Ediciones, 2016.
- CHÁVEZ, Jorge Humberto, *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*, México, FCE, Instituto Cultural de Aguascalientes, INBA, Conaculta, 2013.
- CHILLÓN, Albert, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad Jaume I, 1999.
- \_\_\_\_\_, *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014.
- COMBE, Dominique, "La referencia desdoblada: El sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía", en Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco/Libros, 1999, pp. 127-153.

- CONTRERAS, Nadia (ed.), *Antología virtual de poesía a favor de la paz*, disponible en <https://poesiacontralaviolencia.wordpress.com/author/nadiacontreras/>, consultado: 13 de febrero de 2020.
- CORJEC, Joan, "La tumba de la perseverancia: sobre Antígona", *Imaginemus que la mujer no existe. Ética y sublimación*, México, FCE, 2006, pp. 27-78.
- COPPEL, Eugenia, "Una mexicana crea un mapa interactivo para que los feminicidios en su país no caigan en el olvido", en *El País*, 21 de abril de 2017, disponible en [https://verne.elpais.com/verne/2017/04/20/mexico/1492712075\\_304797.html](https://verne.elpais.com/verne/2017/04/20/mexico/1492712075_304797.html), consultado: 15 de marzo de 2019.
- CORTÉS CRUZ, Moisés y Jesús González Alcántara, *43 poetas por Ayotzinapa*, disponible en <http://www.43poetasporayotzinapa.com/moises-cortes.html>, consultado: 20 de diciembre de 2019.
- CROSTHWAITE, Luis Humberto, *Instrucciones para cruzar la frontera*, México, Tusquets, 2011.
- CRUZ ARZABAL, Roberto, "Dos formas de lo político en la poesía reciente", *Tierra Adentro*, 200, febrero, 2015.
- \_\_\_\_\_, "Necroescrituras fantológicas: espectros y materialidad en *Antígona* González y *La sodomía en la Nueva España*", *iMex México Interdisciplinario*, 8 (16), 2019, pp. 68-83.
- CUÉLLAR, Margarito, "Poesía y balas", México, Nexos, 1 de enero de 2017, disponible en <https://www.nexos.com.mx/?p=30822>, consultado: 12 de enero de 2020.
- DÁVILA, Luz María (2010, mayo 5). "Luz María Dávila Confronta a Calderón", disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=w3rJLnSwZ28&feature=youtu.be>, consultado: 20 de noviembre de 2019.
- DE LA O, María Eugenia y Elmer Mendoza, "Narcotráfico y literatura", en *Descacatos*, 38, enero-abril, 2012, pp. 193-199.
- DE ORDUÑA FERNÁNDEZ, Esther, *Estética y violencia en la literatura del norte de México*, Universidad Autónoma de Madrid, 2017, disponible en <https://repositorio.uam.es/handle/10486/681244?show=full>.
- DEL SARTO, Ana, "Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez", *Cuadernos de Literatura* 32, jul.-dic., 2012a, pp. 41-68.
- \_\_\_\_\_, "Globalización, violencia y afectividad en Ciudad Juárez", en Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds.), *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2012b, pp. 73-92.
- DERRIDA, Jacques, *Spectres of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*, Nueva York, Routledge, 1994.
- DIÉGUEZ, Ileana, "Neobarroco violento: performatividades del exceso", *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, 21 (1), 2011, pp. 77-88, Brasil, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

- DOMÍNGUEZ RUVALCABA, Héctor, *Nación criminal. Narrativas del crimen organizado y el estado mexicano*, México, Ariel, 2015.
- DORFMAN, Ariel, “Código político y código literario: El género testimonio en Chile hoy”, en René Jara y Hernán Vidal (eds.), *Testimonio y literatura*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographic Series of the Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, n. 3, Minneapolis, Minnesota, 1986, pp. 170-234.
- ESER, Patrick, “Las memorias transnacionales del desaparecido y el paradigma indiciario: huellas, fantasmas y argentinizaciones en *Twist* (2013) de Harkaitz Cano”, en Albrecht Buschmann y Luz C. Souto (eds.), *Decir desaparecido(s). Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*, Münster, Lit Verlag, 2019, pp. 235-252.
- FITTERMAN, Robert y Vanessa Place, *Notas sobre conceptualismos*, México, Conaculta, 2013.
- FONSECA, Alberto, “Cuando llovió dinero en Macondo: literatura y narcotráfico en Colombia y México”, Tesis doctoral en filosofía, Faculty of the Graduate School, University of Kansas, Kansas, 2009.
- \_\_\_\_\_, “Una cartografía de la narco-narrativa en Colombia y México (1990-2010)”, en *Mitologías*, (14), 2016, pp. 151-171.
- FORNARI, Emanuela, *Líneas de frontera*, Barcelona, Gedisa, 2017.
- FOUCAULT, Michel, *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*, Ithaca, Cornell University Press, 1977.
- \_\_\_\_\_, *De lenguaje y literatura*, Madrid, Paidós, 1996.
- FUENTES, Felipe Oliver, *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*, México, Universidad de Guanajuato, 2013.
- GARCÍA MANRÍQUEZ, Hugo, *Anti-Humboldt. Una lectura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte*, México, Aldus/Litmus, 2014.
- GARCÍA, Esther Montserrat, *Sicarii*, México, El Quirófano Ediciones, 2013.
- GARCÍA, Gustavo V., *La literatura testimonial latinoamericana. (Re)presentación y (Auto)construcción del sujeto subalterno*, Madrid, Editorial Pliegos, 2003.
- GARCÍA, María Soledad, “Ansia de cuerpo: Presencia y vacío en la representación del cuerpo desaparecido”, *Desde el jardín de Freud*, 2, 2002, pp. 12-18.
- GARCÍA, Salvador, “Entrevista a Jorge Humberto Chávez, un autor de la frontera”, *Suburbano*, 1 de mayo de 2017, consultado: el 10 de septiembre de 2019.
- GATTI, Gabriel, *Identidades débiles. Una propuesta teórica aplicada al estudio de la identidad en el País Vasco*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2007.
- \_\_\_\_\_, *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo, Trilce, 2008.
- \_\_\_\_\_, “El humor cambiante de las víctimas”, en Gabriel Gatti y Kirsten Mahlke (eds.), *Sangre y filiación en los relatos del dolor*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2018, pp. 199-207.

- \_\_\_\_\_, "Prolegómenos. Para un concepto científico de desaparición" en Gabriel Gatti (ed.), *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes, 2017.
- GATTI, Gabriel y Kirsten Mahlke (eds.), *Sangre y filiación en los relatos del dolor*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2018.
- \_\_\_\_\_, *El país de los muertos: crónicas contra la impunidad*, México, Debate, 2011.
- GIBLER, John, *20 poemas para ser leídos en una balacera*, México, Surplus Ediciones, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Morir en México. Terror de estado y mercados de la muerte en la guerra contra el narco*, Madrid, La oveja roja, 2017.
- GIDI BLANCHET, Claudia, "El heroísmo en los tiempos actuales: Antígona furiosa de Griselda Gambaro y Usted está aquí de Bárbara Colio", en *Revista Valenciana*, 18, julio-diciembre, 2016, pp. 187-214, disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360346527008>.
- GÓMEZ CUADRA, Jerónimo Emiliano, "Ayotzi. Por aquello de la justicia", en *La libertad y los diamantes*, México, Fondo Editorial del Estado de Morelos, 2018.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *Huesos en el desierto*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- \_\_\_\_\_, *El hombre sin cabeza*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Campo de guerra*, México, Barcelona, Anagrama, 2014.
- \_\_\_\_\_, "Anamorfosis de la víctima", en AA. VV., *La ira de México. Siete voces contra la impunidad*, México, Penguin Random House, 2016a, pp. 125-146.
- \_\_\_\_\_, "México: regreso al abismo", en AA. VV., *La ira de México. Siete voces contra la impunidad*, México, Penguin Random House, 2016b, pp. 245-263.
- GONZÁLEZ, J., "Aumenta el consumo de narcoliteratura por parte de los jóvenes hidrocálidos", *La Jornada Aguascalientes*, 24 de mayo de 2009.
- GONZÁLEZ, Samuel, "Los dilemas con el narcotráfico", *El Universal*, Caracas, 26 de octubre de 2010.
- GROSSMAN, David, *Escribir en la oscuridad: sobre política y literatura*, Barcelona, Debolsillo, 2011.
- GUHA, Ranajit, "The Small Voice of History", en *Subaltern Studies*, IX, Oxford University Press, Nueva Deli, 1996.
- GWYN, Richard, *The Other Tiger: Recent Poetry from Latin America*, Wales, Seren Books, 2016.
- HANSEN, Hans Lauge, "Modos de representación literaria de la zona gris. Una lectura de dos novelas chilenas", *Memoria y Narración. Revista de estudios sobre el pasado conflictivo de sociedades y culturas contemporáneas*, Monográfico: "Estudios de memoria desde una perspectiva transnacional y transatlántica: potenciales y desafíos de una mirada comparativa", 1, 2018, pp. 150-166.
- HERBERT, Julián, *Álbum Iscariote*, México, Era, Conaculta, 2013.

- HERLINGHAUS, Herman, *Narco-epics: A Global Aesthetics of Sobriety*, Londres, Bloomsbury, 2013.
- HERNÁNDEZ, Fernando, "Poéticas de resistencia: Roberto Juarroz, Raúl Zurita y la poesía mexicana ante la narco-violencia", Tesis doctoral, 2018.
- HERNÁNDEZ, Saúl, y Salinas, Patricia (eds.), *Con/Dolerse*, México, Surplus Ediciones, 2015.
- HOUSKOVÁ, Anna, "El testimonio como género literario", en *Iberoamericana Pragensia*, 22, 1989, pp. 11-20.
- HUERTA, David, *La violencia en México*, Madrid, La Huerta Grande Editorial, 2015.
- ÍÑIGUEZ, Edgardo, "Poesía, muerte y tejido social. Necro escrituras en *Álbum Iscariote*, de Julián Herbert", en *Mitologías Hoy. Revista de Pensamiento Crítico y Estudios Literarios Latinoamericanos*, 15, junio, 2017, pp. 21-34.
- JARA, René y Hernán Vidal (eds.), *Testimonio y literatura*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographic Series of the Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 3, Minneapolis, Minnesota, 1986.
- JELIN, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- JIMENO, Myriam, "Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia", en *Antípoda*, 5, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de los Andes, 2007, pp. 169-190.
- KRISTEVA, Julia, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974.
- LAMAS, Mijail, "Mapa de los feminicidios en México, un poema documental", en *Círculo de poesía. Revista electrónica de literatura*, 6. Puebla, México: Territorio poético, 2017, disponible en <http://circulodepoesia.com/2017/04/mapa-de-los-feminicidios-enmexico-un-poema-documental/>, consultado: 26 de septiembre de 2019.
- LEFORT, Claude, "The death of immortality", en *Democracy and Political Theory*, Minneapolis, Minnesota Press, 1988.
- LEMUS, R., "Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana", en *Letras Libres*, Ciudad de México, VII, (81), septiembre, 2005, disponible en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=10700>, consultado: 26 de noviembre de 2019.
- LEÓN, Gonzalo, "México y la narcoliteratura: analizamos la 'violencia de papel' que aterrizó en la Feria del Libro de Buenos Aires", 2015 [www.letraslibres.com](http://www.letraslibres.com), disponible en [<http://www.americaeconomia.com/>], consultado: 27 de septiembre de 2019.
- LEVI, Primo, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik, 1989.
- LEVY, Daniel y Natan Sznajder, "Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory", *European Journal of Social Theory*, 5, 1, 2002, pp. 87-106.

- \_\_\_\_\_, *The Holocaust and Memory in the Global Age*, Philadelphia, Temple University Press, 2006.
- LUNA FUENTES, Clara, *La turba*, México, Cuadrivio, 2014.
- MANDOLESSI, Silvana, “Anacronismos históricos, potenciales políticos: la memoria transnacional de la desaparición en Latinoamérica”, *Memoria y Narración. Revista de estudios sobre el pasado conflictivo de sociedades y culturas contemporáneas*, Monográfico: Estudios de memoria desde una perspectiva transnacional y transatlántica: potenciales y desafíos de una mirada comparativa, 1, 2018, pp. 14-30.
- MARTÍNEZ ROSARIO, Domingo, *La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso contemporáneo*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2013.
- MARTÍNEZ RUBIO, José, “Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, 5, 2014, pp. 26-38.
- \_\_\_\_\_, *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica (2000–2015)*, Barcelona, Anthropos, 2015.
- MASSUMI, Brian, “The Autonomy of Affect”, *Cultural Critique*, 31, 1995, pp. 83-109.
- \_\_\_\_\_, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke University Press, 2002.
- MATÍAS RENDÓN, Ana (ed.), *Los 43. Poetas por Ayotzinapa*, México, Drokerz, 2015.
- MBEMBE, Achille, *Necropolítica*, Barcelona, Melusina, 2011.
- MENDÍA, Gladys, “Conversación con Carlos Aguasaco”, en *Revista de Literatura y Arte LP5*, 11 de diciembre de 2019, disponible en <http://lp5.cl/?p=1536>, consultado: 6 de abril de 2020.
- MICHAEL, Joachim, “Narco-violencia y literatura en México”, en *Sociologias*, Porto Alegre, 15, (34), 2013, pp. 44-75, disponible en [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-45222013000300004&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222013000300004&lng=es&nrm=iso), consultado: 29 de septiembre de 2019.
- MOLINA LORA, Luis, *Narrativa de drogas: una investigación transatlántica en la producción cultural de España, México y Colombia*, Tesis doctoral, Universidad de Ottawa, 2011.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Entrada libre: Crónicas de la sociedad que se organiza*, México, Era, 1987.
- \_\_\_\_\_, “De narcocorridos y otros funerales”, *El Universal*, 17 de febrero de 2008, disponible en <https://archivo.eluniversal.com.mx/editoriales/39769.html>, consultado: 14 de enero de 2020.
- MORA, Vicente Luis, “Mesetas, miedo y miseria”, en *Diario de Lecturas*, 28 de julio de 2015, disponible en <http://vicenteluismora.blogspot.com/2015/07/mesetas-miedo-y-miseria.html>, consultado: 15 de enero de 2020.

- MORBIATO, Caterina, "Prácticas resistentes en el México de la desaparición forzada", *Trace* 71, 2017, disponible en <http://journals.openedition.org/trace/2446>, consultado: 12 de noviembre de 2019.
- MORENO, Alonso, "Daniela Rea lanza un grito de alarma contra el asesinato de periodistas", *QS Noticias*, 28 de septiembre de 2018, disponible en <https://qsnoticias.mx/daniela-rea-lanza-grito-de-alarma-contra-asesinato-de-periodistas/>, consultado: 14 de septiembre de 2019.
- MORO HERNÁNDEZ, Javier, "Escribir poesía en un país como el nuestro es un acto de amor, de rebeldía/ Conversación con Armando Alanís Pulido (Acción Poética)", *LJA.MX*, 15 de enero de 2018, disponible en <https://www.lja.mx/2018/01/escribir-poesia-en-pais-nuestro-acto-amor-rebeldia-conversacion-armando-alanis-pulido-accion-poetica/>, consultado: 20 de febrero de 2020.
- NARVÁEZ, Jorge, "El testimonio 1972-1982. Transformaciones en el sistema literario", en René Jara y Hernán Vidal (eds.), *Testimonio y literatura*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographic Series of the Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 3, Minneapolis, Minnesota, 1986, pp. 235-279.
- NEPOTE, Mónica, *Hechos diversos*, México, Acapulco, 2014.
- OLVERA, R. Gerónimo, *Sólo las cruces quedaron. Literatura y narcotráfico*, México, Ficticia Editorial, 2013.
- OPEN SOCIETY FOUNDATIONS, *Atrocidades innegables: confrontando crímenes de lesa humanidad en México*, New York, 2016. <https://www.justiceinitiative.org/uploads/cd668ecb-d129-428d-b44f-3406129ee696/undeniable-atrocities-execsum-esp-20160602.pdf>.
- ORTIZ, Orlando, "La literatura del narcotráfico", en *La Jornada Semanal*, 812, 26 de septiembre, 2010.
- OSORIO, Oscar, *La Virgen de los sicarios y la novela del sicario en Colombia*, Cali, Secretaría de Cultura Valle del Cauca, 2013.
- OSORNO, Diego Enrique, "Jamás tanto cariño doloroso", en Saúl Hernández y Patricia Salinas (eds.), *Con/Dolerse*, México, Surplus Ediciones, 2015, pp. 111-126.
- \_\_\_\_\_, "Nuevo manifiesto de periodismo infrarrealista", en AA. VV., *La ira de México. Siete voces contra la impunidad*, México, Penguin Random House, 2016, pp. 35-40.
- OVALLE, Lilian, *Las fronteras de la narcocultura. La frontera interpretada*, Mexicali, B.C., UABC, Conaculta, Gobierno del Estado de Baja California, 2005.
- PALAPA QUIJAS, Fabiola, "Entrevista a Carmen Boullosa", en *La Jornada*, domingo 17 de junio de 2012, p. 5.
- PANDEY, Gyanendra, *Memory, History and the Question of Violence: Reflections on the Reconstruction of Partition*, Calcuta, Centre for Studies in Social Sciences, 2000.

- PARRA, Eduardo A., "Norte, narcotráfico y literatura", en *Letras Libres*, 7 (82), 2005, pp. 60-61.
- PASZKIEWICZ, Katarzyna, "Pensar el afecto desde la cultura y el arte", 452° F, 2016, pp. 7-10.
- PAZ, Amelia de, prólogo a David Huerta, *La violencia en México*, Madrid, La Huerta Grande Editorial, 2015.
- PELUFFO, Ana, "Emoción, afectividad y sentimiento en la construcción del pasado setentista", en Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds.), *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 173-190.
- PERLONGHER, Néstor, *Alambres*, Buenos Aires, Último Reino, 1987.
- PIANACCI, Rómulo E., *Antígona, una tragedia latinoamericana*, Buenos Aires, Losada, 2015.
- PONIATOWSKA, Elena, prólogo a AA. VV., *La ira de México. Siete voces contra la impunidad*, México, Penguin Random House, 2016, pp. 15-28.
- PRADA OROPEZA, Renato, "De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso-testimonio", en René Jara y Hernán Vidal (eds.), *Testimonio y literatura*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographic Series of the Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 3, Minneapolis, Minnesota, 1986, pp. 7-21.
- PRIETO RODRÍGUEZ, Jesús, "La escritura doliente de Cristina Rivera Garza: Me llamo cuerpo que no está o de cómo convocar al cuerpo en la página", I Jornadas Internacionales "Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas", Buenos Aires, 2017.
- \_\_\_\_\_, "La reclamante o la poesía como demanda y reivindicación", *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, IV (6), 2018, pp. 65-77.
- RAYA, Javier, "Di/sentimientos de la nación", 2012, disponible en [<http://cuadernoderaya.blogspot.com/2012/06/disentimientos-de-la-nacion-spoken.html>], consultado: 27 de septiembre de 2019.
- \_\_\_\_\_, "Canto sucio: celebrar y doler", en Saúl Hernández y Patricia Salinas (eds.), *Con/Dolerse*, México, Surplus Ediciones, 2015, pp. 63-77.
- \_\_\_\_\_, *Disentimientos de la Nación*, Cáceres, Ediciones Liliptienses, 2016.
- REATI, Fernando, "Vuelven los muertos: Formas de lo espectral en la Argentina de la posdictadura", en Albrecht Buschmann y Luz C. Souto (eds.), *Decir desaparecido(s). Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*, Münster, Lit Verlag, 2019, pp. 107-126.
- REGUILLO, Rossana, "Cuando morir no es suficiente. Narco y violencias expresivas en el México contemporáneo", en César Cansino y Germán Molina Carrillo (coords.), *La guerra al narco y otras mentiras*, Instituto de Ciencias Jurídicas

- dicas de Puebla, Centro de Estudios de Política Comparada, México, Grupo Editorial Mariel, 2011.
- \_\_\_\_\_, “De las violencias: caligrafía y gramática del horror”, en *Desacatos*, núm. 40, septiembre-diciembre, 2012, pp. 33-46.
- \_\_\_\_\_, “Ya no alcanza con morirse”, disponible en <http://viaductosur.blogspot.com/2010/10/ya-no-alcanza-con-morirse.html>, consultado: 15 de diciembre de 2019.
- RENÁN, Raúl, “Dos poemas”, *Periódico de Poesía*, núm. 45, diciembre 2011-enero 2012.
- RESINA, Joan Ramón (ed.), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Atlanta, Rodopi, 2000.
- RICOEUR, Paul, *Histoire et vérité*, París, Seuil, 1964 (2ª ed.).
- \_\_\_\_\_, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- RINCÓN, Omar, “Narco-estética y narco-cultura en Narco-lombia”, en *Nueva Sociedad*, 222, 2009, pp. 147-163.
- RÍOS TOLEDO, Marizela, “Normalistas”, en <https://marizela-rios-toledo-poeta.webnode.mx/>.
- RIVERA GARZA, Cristina, *Dolerse. Textos desde un país herido*, México, Surplus Ediciones, 2015a, (2ª ed.).
- \_\_\_\_\_, *La imaginación pública*, México, Práctica mortal, Conaculta, 2015b.
- \_\_\_\_\_, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Penguin Random House, 2019 (2013).
- RODGERS, Dennis, “Joining the Gang and Becoming a Broder: The Violence of Ethnography in Contemporary Nicaragua”, en *Bulletin of Latin American Research*, 26 (4), 2007, pp. 444-461.
- RUBIN, Jonah S., “Aproximación al concepto de desaparecido: reflexiones sobre El Salvador y España”, en *Alteridades*, 25 (49), 2015, pp. 9-24.
- RUIZ SOSA, Eduardo, *Cuántos de los tuyos han muerto*, Barcelona, Candaya, 2019.
- SALINAS BAUTISTA, Antonio, *Serial*, México, Conaculta, 2011.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio y Mabel Moraña, *El lenguaje de las emociones: Afecto y cultura en América Latina*. Coloquio South By Midwest, Washington University, noviembre de 2011, 2012.
- SANDERS, Ed, *Investigative Poetry*, San Francisco, City Light Books, 1976.
- SANTOS, Danilo, Ainhoa Vásquez e Ingrid Urgelles, “Introducción. Lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental”, *Mitologías hoy*, 14, 2016, pp. 9-23.
- SCHEDLER, Andreas, *En la niebla de la guerra. Los ciudadanos ante la violencia criminal organizada*, México, CIDE, 2018 (2ª ed.).
- SCHWARZ, Shaul, *Narco Cultura*, Canal+, 2013, disponible en [https://www.documentatv.com/social/narco-cultura-video\\_67d6cb51d.html](https://www.documentatv.com/social/narco-cultura-video_67d6cb51d.html), consultado: 19 de septiembre de 2019.

- SEARLE, John, "The Logical Status of Fictional Discourse", en *New Literary History*, 6 (2), 1975, pp. 319-332.
- \_\_\_\_\_, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- SEGATO, Rita Laura, "La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorios, soberanía y crímenes de segundo estado", en *Debate Feminista*, 37, 2008, pp. 78-102.
- SERRANO SÁNCHEZ, Raúl, "Pablo Palacio. Los huecos de la ausencia", en *Encuentros. Revista Nacional de Cultura*, 8, julio de 2006, pp. 80-89.
- SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003.
- SOUTO, Luz C., "Figuraciones de la aparición con vida de los *des-aparecidos*", en Albrecht Buschmann y Luz C. Souto (eds.), *Decir desaparecido(s). Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*, Münster, Lit Verlag, 2019, pp. 67-88.
- TICINETO CLOUGH, Patricia y Jean O'Malley Halley (eds.), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham, Duke University Press, 2007.
- TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, París, Arléa, 1998.
- TREJO, Iván (ed.), *Espejo de doble filo: antología binacional de poesía sobre violencia Colombia-México*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, Atrasalante, 2014.
- TROUILLOT, Michel-Rolph, *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Boston, Beacon Press, 1995.
- TSCHILSCHKE, Christian von y Dagmar Schmelzer (eds.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana-Verveurt, 2010.
- \_\_\_\_\_, "Docuficción: un fenómeno limítrofe se aproxima al centro", en *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana-Verveurt, 2010, pp. 11-32.
- TURATI, Marcela, *Fuego cruzado*, Grijalbo, México, 2011.
- \_\_\_\_\_, "Reportear desde el país de las fosas", en AA. VV., *La ira de México. Siete voces contra la impunidad*, México, Penguin Random House, 2016a, pp. 169-194.
- \_\_\_\_\_, "La guerra me hizo feminista", en AA. VV., *La ira de México. Siete voces contra la impunidad*, México, Penguin Random House, 2016b, pp. 235-244.
- TURATI, Marcela y Daniela Rea (eds.), *Entre las cenizas. Historias de vida en tiempos de muerte*, México, Surplus Ediciones, 2013.
- UGALDE CALZADILLA, Diana, *La sangre de los demás. Poemas sobre la violencia en México*, México, Eternos Malabares, 2017.
- URIBARES, Eric, *El plomo en la patria*, México, Acá Las Letras Ediciones, 2011.
- URIBE, Sara, *Antígona González*, México, Surplus Ediciones, 2012.

- VALENZUELA, Juan Manuel, *Jefe de jefes. Corridos y Narcocultura en México*, México, Plaza y Janés, 2002.
- VAN ALPHEN, Ernst, *Caught by History. Holucaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, California, Stanford Univerity Press, 1997.
- VILLAGRAN, Lauren, "The Victims`Movement in Mexico", San Diego, University of San Diego, Working Paper Series on Civil Engagement and Public Security in México, 2013.
- VILLORO, Juan, "Vivir en México: Un daño colateral", en AA. VV., *La ira de México. Siete voces contra la impunidad*, México, Penguin Random House, 2016, pp. 43-55.
- WALDMANN, Peter, "El concepto del Estado anómico", en Walter L. Bernecker (comp.), *Transición democrática y anomia social en perspectiva*, México, El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- WINTER, Jay, "The Generation of Memory: Reflections on the 'Memory Boom' in Contemporary Historical Studies", en *GHI Bulletin*, 21, 2000.
- \_\_\_\_\_, "Introduction: War, Memory, Remembrance", en *Remembering War: The Great War between Memory and History in the 20th Century*, New Haven, Yale University Press, 2006, pp. 1-13.
- WINTER, Ulrich, "Memoria histórica e imaginación jurídica: políticas estéticas de la memoria, desde la justicia poética al *forensic turn*", en *Memoria y Narración. Revista de estudios sobre el pasado conflictivo de sociedades y culturas contemporáneas*, Monográfico: Estudios de memoria desde una perspectiva transnacional y transatlántica: potenciales y desafíos de una mirada comparativa, 1, 2018, pp. 184-197.
- YOUNG, James E., *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven, Yale University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_, "Memory and Counter-memory: The End of the Monument in Germany", en *Harvard Design Magazine*, 9, 1999, pp. 1-10.
- \_\_\_\_\_, "Monumentos: revoluciones políticas y estéticas. Cuando las piedras hablan", en *Puentes*, 1 (1), agosto, 2000, pp. 80-93.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Ediciones Akal, 2005.



*La patria en fuga.*

*Violencia, memoria y desaparecidos en la literatura mexicana actual*, editado por la UAEM y Bonilla, Distribución y Edición,

se terminó en marzo de 2022.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

En los últimos quince años ha aumentado considerablemente el número de obras literarias dedicadas al tema de la violencia y los desaparecidos en México. A diferencia de los productos de la denominada narcoliteratura, en estas manifestaciones predomina una intención de denuncia, reivindicación y memoria. Ante el vacío o la manipulación de información, la literatura se presenta como un espacio que desafía el silencio y el miedo impuesto, en la construcción de unas narrativas de lo invisible. Estas composiciones se acercan a lo documental y lo testimonial, pero sin olvidar el aspecto estético, combinando la dureza del tema tratado con el cuidado formal y la búsqueda de nuevos caminos expresivos. Este trabajo reflexiona, entre otras cosas, sobre lo que implica hablar de la violencia y los desaparecidos desde la literatura y observa las posibilidades y límites del lenguaje en relación con el dolor y lo emocional. La literatura consigue expresar y significar de otra manera; expandir su significado en varios niveles simultáneos y no excluyentes, más allá de los hechos, más allá de lo literal. Junto a los datos, los textos literarios ofrecen reflexiones, conjeturas, visiones, interpretaciones, valoraciones. Los juegos de la imaginación, en forma de metáforas, símbolos, comparaciones y otras figuras retóricas, permiten ampliar la significación y matizar lo enunciado; hacer al lenguaje decir más, poniendo de relieve la eficacia del discurso literario y su función liberadora.

Desaparición de personas / Literatura mexicana / México /  
Narrativa documental / Violencia en la literatura



**HUMANIDADES**  
CENTRO INTERDISCIPLINARIO  
DE INVESTIGACIÓN  
**CIIHU**